PURCHASED FOR THE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FROM THE

CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT

FOR

D 7(05) DEU

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

ILLUSTRIERTE MONATSHEFTE

FÜR MODERNE MALEREI
PLASTIK · ARCHITEKTUR
WOHNUNGS-KUNST UND
KÜNSTLERISCHE FRAUEN-
ARBEITEN

VILLE DE GENÈVE
BIBLIOTHÈQUE
ECOLES DES BEAUX-ARTS

DARMSTADT
VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIERT
VON
HOFRAT ALEXANDER KOCH

BAND XXXI
OKTOBER 1912 – MÄRZ 1913.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

JOH. CONR. HERBERT'SCHE HOFBUCHDRUCKEREI NACHF. DR. ADOLF KOCH, DARMSTADT.

PROF. FRITZ ERLER. »BERGFRÜHLING«

PROFESSOR EUGEN BRACHT. »EICHENGRUPPE AM MEER« (1912).

JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG EUGEN BRACHT

DARMSTADT, JULI MITTE OKTOBER 1912.

Die „Freie Vereinigung Darmstädter Künstler" hat den siebzigsten Geburtstag des deutschen Altmeisters zu einer umfassenden, rund vierhundert Nummern zählenden Ausstellung seiner Werke auf der Mathildenhöhe benutzt, die zum ersten Mal einen vollen Überblick über das gesamte Lebenswerk des Künstlers gibt und den willkommenen Anlaß darbietet, Brachts Schaffen im Rahmen der deutschen Landschaftsmalerei näher zu umreißen. Die Voraussetzung für diese besondere Ehrung war die Tatsache, daß Bracht — wenn auch nicht von Geburt Darmstädter — doch den größten Teil seiner Jugend in der lieblich-heiteren hessischen Residenz verleben konnte, und daß er gerade hier jene wichtigen Anregungen empfangen hat, die zuerst bestimmend in seine Künstlerlaufbahn eingegriffen haben. Es ist auch nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, daß es vor allem die Landschaft der Bergstraße und der benachbarten Mainebene gewesen ist, die schon in dem Knaben die Sehnsucht zur Natur geweckt und seine Augen für die feinen Reize atmosphärischer Stimmung, für die lautlosen Lebewesen von Wald und Feld, für die Anatomie der Bäume, die Liniensprache der Landschaft im Großen geöffnet hat. Und daß es eben diese Eindrücke gewesen sind, die neben anderen örtlich bedingten Zufälligkeiten Bracht dauernd der Kunst zugeführt haben.

Der Entwicklungsgang im besonderen aber, den die Kunst des Meisters durch ein mehr als fünfzigjähriges, nur einmal für längere Zeit unterbrochenes Schaffen aufzeichnet, läßt deutlich auch jene Perioden erkennen, die im großen Rahmen der deutschen Landschaftsmalerei die ungleich wertvolleren genannt werden dürfen. Denn Brachts Werk weist deutlich zwei ver-

PROFESSOR EUGEN BRACHT-DRESDEN. WEISSHORNKETTE IN DEN WALLISER ALPEN (1912).

schiedene, ja man möchte sagen, diametral entgegengesetzte Tendenzen, in denen viel von dem wiederkehrt, was bisher überhaupt das Merkmal der deutschen Landschaftsmaler gewesen ist, die vor ihm und mit ihm ihr besonderes Verhältnis zur Natur gesucht haben. War es auf der einen Seite ein Verlangen nach sachlicher Ehrlichkeit, das besonders für die Arbeiten bis etwa um 1880 charakteristisch ist, so überwiegt in der zweiten, mittleren Periode unzweideutig ein starker Zug von Romantik, der die Arbeiten des Meisters künstlich ins Monumental-Dekorative steigert und den Maler bewußt von der Natur auf Kosten der Phantasie abrücken läßt. Diese von einem nicht immer geläuterten Geschmack des großen Publikums getragenen Schilderungen des Hochgebirges und des Orientes, die sich von dem Verlangen unserer Zeit desto mehr entfernen, je deutlicher man in ihnen ein Stück von der Seele Calames wiederentdeckt und das Versagen des wahrhaft Artistischen auf Kosten billiger Effektwirkungen bemerkt, berühren sich in nichts mehr mit den großartigen Schöpfungen der ersten Epoche, als der junge Landschafter auf dem besten Wege war, ein deutscher Corot zu werden. Es ist geradezu überraschend zu sehen, wie Bracht in seinen Anfängen z. B. versucht hat, das Wesen des Impressionismus zu ergründen, wie Arbeiten vom Schlage der „Ahlbecker Fischer" vom Jahre 1870 oder selbst Werke, die wie der „Eichwald bei Schwanheim" oder die „Italienische Landstraße", die rund zehn Jahre früher entstanden sind, voll des ursprünglichsten Einfühlens in die Natur erscheinen, wie sich hier die Empfindung zu den feinsten malerischen Akkorden verdichtet und sich selbst die zarten Konturen der zeichnerischen Komposition im Ton, in der harmonischen Gesamtwirkung auflösen. Diese Bilder könnten in unseren Tagen entstanden sein, und sie würden ihren Platz auch in einer noch so modernen, von Qualität ausgezeichneten Ausstellung behaupten, weil sie von Werten getragen sind, die allen guten Schöpfungen echter malerischen Kunst innewohnen. Denn solange Bracht von jener naiven Sehnsucht seiner Frühzeit erfüllt gewesen ist, die dem Romantiker noch keinen Raum gab, der sich später erst an den bunten Phantasmagorien fremder Länder entzündete,

PROFESSOR EUGEN BRACHT – DRESDEN. – PROVENÇALISCHER FRÜHLING – (1907).

PROFESSOR EUGEN BRACHT – DRESDEN. – DER HEIDESCHÄFER – (1878).

PROFESSOR EUGEN BRACHT—DRESDEN. RÜGENER KÜSTE (1911).

steht er mit jenen wenigen Schöpfungen, die die wirkliche Entdeckung der Darmstädter Ausstellung genannt werden dürfen, unbedingt in einer Linie mit den großen Franzosen aus der Schule von Barbizon, und der Historiker wird es immer wieder bedauern, daß auch hier, wie bei so vielen anderen, die ähnlich dem Ungeschmack der Menge unterlagen, jäh eine Entwicklung unterbrochen worden ist, die in logischer Steigerung unbedingt revolutionierend im Sinne der Moderne hätte wirken müssen. Aus der Geschichte der deutschen Landschaftsmalerei sind aber diese frühen Jahrzehnte der Brachtschen Kunst nicht mehr auszuscheiden, und wenn man ehrlich ist, so wird man es auch beklagen müssen, daß sich der Meister jemals von der deutschen Heimaterde entfernt hat. Zwei Grundzüge sind es vor allem, die diesen frühen, auch im Format meist noch stark reduzierten Arbeiten ihr besonderes Gepräge geben: Die fabelhafte Größe des Formgefühls im Kleinen und die Frische, mit der im strengen Rahmen einer sicher empfundenen Zeichnung der malerische Eindruck einer Minute festgehalten und die Stimmung der Natur bis zum letzten ergründet ist. Hier begegnet die Tradition der Klassizisten im Verein mit dem Verlangen eines ausschließlich malerischen Sehens. Alles, was selbst in den ersten Zeichnungen, wie auf den Blättern mit der Heidelberger Schloßruine für den Kenner als akademische Schulung erscheint, tritt doch schon bescheiden vor der köstlich impressionistischen Auffassung des Gesamtbildes zurück, und es kann immer nur wiederholt werden, daß Brachts Schaffen in dem Maße an Qualität verloren hat, wie die Motive an Anspruch gewinnen. Das soll für den Künstler um so weniger ein Tadel sein, als sein Lebens-

PROFESSOR EUGEN BRACHT- DRESDEN.

»JERUSALEM, DU HOCHGEBAUTE STADT« 1912.

KASTANIEN-ALLEE (1905).

PROFESSOR E. BRACHT-DRESDEN.

PAPPEL-ALLEE (1899).

PROFESSOR EUGEN BRACHT– DRESDEN. MONDAUFGANG ÜBERM WALD (1901).

werk auch in der mittleren Epoche noch von einem seltenen Temperament erfüllt geblieben ist, während sich so viele andere seiner Kollegen längst im reinen Panorama- und Plakatstil verloren haben. Dem ist Bracht dank seiner eingeborenen Künstlerschaft nie ganz verfallen, so hart er auch an den Grenzen vorbeistreifte; denn jedes dieser Bilder weist zuletzt immer noch irgendwo das persönliche Zeichen seines Schöpfers und den starken Mut, die Natur zu übertrumpfen mit Hilfe einer mehr literarischen als künstlerischen Imagination. Vielleicht ist des Meisters Kunst in jenen Jahrzehnten der zweiten Periode zu sehr auch reine Atelierkunst gewesen; denn in den Skizzen und Studien seiner Reisen lebt in der Tat viel von dem Geiste des frühen Impressionisten fort, und man erkennt ohne Mühe den künstlerischen Abstand, der viele jener ausgeführten, dimensional meist übertriebenen Bilder von der ursprünglichen Frische der ersten Skizzen trennt. Im übrigen darf man auch zur richtigen Einschätzung des Meisters im Sinne der deutschen Kunstgeschichte nicht vergessen, daß die schlechte Romantik — ähnlich wie die beliebte Genremalerei — die Kultur der neunziger Jahre auch anderswo entscheidend bestimmt hat, daß es neben Bracht auch andere Künstler von ähnlicher Qualität gegeben hat, deren Ruhm nur durch den „mauvais goût“ ihrer Zeit verdunkelt wird.

Unser Meister aber hat das seltene Glück gehabt, auch diese Epoche seines Schaffens überwinden zu können und, getragen von den Tendenzen jener Revolutionäre von gestern, die längst als die Klassiker von heute erscheinen, den Anschluß an die künstlerische Ehrlichkeit der Gegenwart wiederzufinden. So seltsam es klingen mag, so sehr besteht doch die Tatsache zu Recht, daß Bracht mit Beginn des letzten Jahrzehntes in seinem Schaffen

PROFESSOR EUGEN BRACHT DRESDEN. ZWINGENBERG AN DER BERGSTRASSE IN BADEN (1912).

da wieder angeknüpft hat, wo er die Wege im Anfang der siebziger Jahre endgültig verlassen zu haben schien. Dresden und die Umgebung des Muldetales sind es vor allem gewesen, die seinen starken malerischen Trieb zur reinen Natur zurückgelenkt haben. Und diese Arbeiten gehören zu dem Besten, was wir vielleicht auf lange hinaus der deutschen Landschaftskunst verdanken. Sie haben nichts mehr vom künstlichen Streben nach Monumentalität und sind doch auch von echter Romantik durchwebt. Sie haben oft die gleiche Sonnenfreudigkeit wie jene bunten orientalischen Panoramen, aber man empfindet dieselbe nicht mehr als nur äußerlich, sondern als die letzte Essenz ungeschminkter Stimmung. Hier sind die innere Triebkraft der Palette, der freie Impressionismus malerischen Gefühles nur noch Ausdruck eines Sentiments, das sich in intimer Beziehung zur Natur wähnt, und man darf ohne Übertreibung behaupten, daß Bracht erst auf diesen Bildern zu dem prädestinierten Schilderer des deutschen Heimatbodens geworden ist, der er längst von Jugend aus gewesen sein könnte. Auch daß er mit dem Eintritt in die Industriegebiete, in jenes Reich der Arbeit, das wie kaum ein zweites den Geist und den Willen unseres Jahrhunderts verkörpert, seinem bisherigen Schaffen ein neues und vielverheißendes Thema zugesellte, darf nicht unerwähnt bleiben, weil auch diese Werke der jüngsten Epoche den Künstler auf einer neuen Höhe zeigen. Ja, man möchte sagen, daß eben hier jene Romantik in ihm endlich zu einer dankbaren Aufgabe gekommen ist, die sich vor den Theaterkulissen seiner Hochgebirge nur in äußeren Effekten verirrte. Denn es sind letzten Endes immer nur malerische Schönheiten, die den Künstler zum

Industriebild hingebracht haben: Ein durch den Qualm der Fabrikessen tonig verhangener Himmel über der Landschaft, das Spiel von Sonnenlicht mit den schweren Reflexen der dunklen Rauchwolken und der vielgliedrige Organismus eines von Hunderten von Menschenhänden getriebenen Werkes im Gegensatz zu dem stillen Frieden der umgebenden Natur.

So ist das Fazit im ganzen, das der Siebzigjährige heute aus seinem Schaffen ziehen kann, ein großer Gewinn für die deutsche Kunst, und es ist das besondere Verdienst der Darmstädter Veranstaltung, daß sie überhaupt zum ersten Mal die Gelegenheit darbietet, die verschiedenen Perioden in der künstlerischen Entwicklung des Meisters gegen einander abzuschätzen. PROF. GEORG BIERMANN.

STUDIE UND ATELIERBILD. Eine Wandlung der Anschauung und der Betätigung hat sich bei mir vollzogen in den letzten Jahrzehnten hinsichtlich der Schätzung der Studie einerseits und des Atelierbildes andererseits. . . . Ich bin auch da angelangt, die vor der Natur gemalten Stücke mehr zu schätzen als jegliche Atelierarbeit, so daß ich mich nur schwer davon trenne, wenn sie ausgestellt werden und verkauft werden sollen!

Im ganzen vermag kein Künstler die Bedingungen, unter denen ein Werk entstand, sowohl psychologische wie technische, noch einmal erstehen zu lassen: Übertragung einer Skizze auf Pappe, auf eine Leinwand zum Beispiel, ist ganz unmöglich ohne Abschwächung; es zeigen sich dabei Grenzen, die unüberwindlich sind!

Fast leichter ist die Übertragung einer Aquarell-Skizze auf Leinwand in Ölfarbe — wohl auch weil es keine Wiederholung wird, sondern eine technische Neuschöpfung! . . . . . EUGEN BRACHT.

PROFESSOR EUGEN BRACHT—DRESDEN. »WALDWIESE NACH DEM REGEN« (1900).

PROF. ALBERT MAENNCHEN-BERLIN.
»TANZENDE MÄDCHEN«. TEMPERA.

PROF. HERMANN GÖHLER KARLSRUHE. GEMÄLDE: BEIM VENUS-TEMPEL.

DIE GROSSE BERLINER KUNST-AUSSTELLUNG.

Über die große Berliner Kunstausstellung schreiben, ist für den ernsten Kritiker, handelt es sich nicht um Sonderabteilungen, selten eine Freude, und die Mühe, einigermaßen gewissenhaft — der Ausstellungsbesucher macht sich von der Arbeit kaum eine Vorstellung — aus den 2500 Nummern das Akzeptablere herauszunehmen und zu werten, ist ihm kaum zu vergelten. Begnügen sich die meisten doch mit einer Aufzählung von Namen, die durch die stets gleichen Redensarten in Zusammenhang gebracht werden. Ein größeres Publikum wird nicht leicht verstehen, warum der Kunstkenner an dem dort Gebotenen keinen Gefallen findet — die Bilder sind doch alle so schön — und hält eine Ablehnung für die Folge eines Parteistandpunktes, von dem aus nun diesen Künstlern Unrecht geschehe. Doch dem ist durchaus nicht so, und wir sind nichts weniger als einseitig, denn wir schätzen die gute Kunst jeder Richtung, neben Cézanne z. B. unseren Oberländer. Der Grund aber für die Ablehnung des Kenners und den Beifall des Laien ist da zu suchen: es ist heute nichts seltener, als die Erziehung des Auges; daher noch weniger gute Kritiker als gute Maler. Spielt ein Musiker einen falschen Ton, so hört dies jeder Musikalische heraus, er braucht sonst garnicht allzuviel von Kunst zu verstehen; setzt aber der Maler einen „falschen Ton" auf die Leinwand, — am Lehrter Bahnhof ist dies die Regel — so sehen es die wenigsten. Und weil sie es nicht sehen, — was wäre auch schwieriger? — bleiben diese Bilder für sie doch schön. In der Musik ist es ja das gleiche: den Unmusikalischen entzückt die Melodie, auch wenn sie noch so unrein gespielt wird. Er kennt den Unterschied nicht. Zwischen den Bildern am Lehrter Bahnhof und

dem, was wir unter Kunst verstehen, klafft daher der gleiche Unterschied, wie etwa zwischen der Tannhäuser-Ouvertüre, die im Sommer bei Kroll gespielt wird, und der, die wir vom philharmonischen Orchester unter Mucks Leitung im Winter im Opernhaus hören. Nun ist es ganz selbstverständlich, daß wir nicht von jedem Orchester solche Meisterleistung verlangen können und daß es viele gibt, die sich mit der Darbietung bei Kroll begnügen, daran erfreuen. Nur darf man dem Kenner nicht verargen, wenn er der Ansicht ist, die Maler am Lehrter Bahnhof zögen aus der Natur nicht mehr heraus, verdeutlichten ihren Eindruck nicht reiner und zwingender, wie etwa der Dirigent und seine Leute bei Kroll es der Komposition des großen Musikers gegenüber vermögen. Das Motiv ist in beiden Fällen das gleiche, der Unterschied liegt in der Behandlung. Daß beide Veranstaltungen in unserer Zeit nicht zu umgehen sind, sehen wir sehr wohl ein, und solange es Akademien gibt, die ein Gros von Malern heranziehen, wird es Ausstellungen wie die „Große Berliner" geben. Man geht aber fehl, wenn man behauptet, daß wir ungerechte Anforderungen stellen; wir begnügen uns im Gegenteil mit dem schlichtesten Bild, sofern es ein reines Kunstwerk ist. In diesem Falle liegt es aber anders, nämlich genau so wie in der Musik: ein Volkslied von einer Bauerndirn rein und ausdrucksvoll gesungen (oder auch ein moderner Gassenhauer von einem Kabarettisten), ist für ein empfindliches Ohr bessere Kunst als eine schlecht gespielte Wagnerouvertüre; in den Bildern am Lehrter Bahnhof handelt es sich aber zumeist um eine Kunstgattung dieser Art, und wenn ein renegatischer Berliner Kunstkritiker, für den früher in einseitigster Weise nur der Leibl-Liebermann-Kreis existierte, sich heute auf seiten der „Großen" schlägt und behauptet, dort beginne die „Ideenmalerei" wieder, das Handwerk sei diesen nicht Selbstzweck, so beweist er damit nur, daß seine früheren Urteile mehr auf der Schärfe seines Ohres als der Erziehung seines Auges beruhten. Dieser Art Ideenmalerei gab es am Lehrter Bahnhof stets, und in der Kammer der nach Hunderten zählenden Refüsierten wird sie wohl neun Zehntel ausmachen. Wir dagegen haben am Lehrter Bahnhof von jeher nach den vereinzelten schlichten, anspruchslosen Leistungen gesucht und diese gern herausgestellt vor die Arbeiten jener, die nicht wissen, daß sie den Aufgaben, die sie sich wählen, garnicht gewachsen sind, daß sie diese Themata, die nach der Kraft des Genies rufen, mißhandeln, wie eine Dorfkapelle die 9. Sinfonie. So ist es im Grunde nicht Sache des Kenners, über derartige Ausstellungen zu urteilen — wie gesagt, wer aus der Berliner Oper kommt, hört das gleiche Stück nicht gern noch einmal in einem Provinz-Theater, und doch erfreuen sich dort Hunderte daran —; es ist eine Sache des großen Publikums, je nach dem Geschmack des einzelnen, sich das Seine auszusuchen. Hier fragt jeder: „Was stellt es dar?"; schon gut, auch wir sind für, nicht gegen den Stoff; nur vergesse man nicht, daß nur die reinsten, stärksten und oft schlichtesten Mittel dem Stoff seine eigensten Geheimnisse entlocken, ihn zum Reden bringen. Von diesem Standpunkt aus sind wir gerade gegen das, was hier als Ideenmalerei auftritt, da sie zumeist von solchen gepflegt wird, die dem Einfachsten die Zunge nicht zu lösen vermögen, und entscheiden uns für einen Teil der Landschaftsmalerei, die in diesem Jahre vornehmlich in den Düsseldorfer Sälen die Höhe eines anerkennenswerten Durchschnitts erreicht. Es kann den Düsseldorfer Künstlern garnicht hoch genug angerechnet werden, daß gerade sie, die so lange im Ruf der gemalten Histörchen und Anekdötchen standen, alles derartige aus ihren Räumen verbannten, auf die oben erwähnte mißverstandene „Ideenmalerei" größtenteils verzichten und sich als in einem unmittelbaren, frischen und gesunden Verkehr mit der Natur einführen. Ich möchte hier an erster Stelle die beiden kleinen Landschaften von Ernst Hardt nennen; besonders die „Im Sonnenschein", in der mit bemerkenswerter Sicherheit und Einfachheit des Striches und Klarheit und Bestimmtheit unaufdringlicher Töne das Motiv belebt wird. Neben ihm könnte noch auf manches andere Bild aus den Düsseldorfer Sälen gewiesen werden. Wende ich mich nun gar zu der „Sonder-Kollektion" von Gerhard Jansen — der besten unter den heurigen —, so müßte ich sagen: der Mann ist so talentvoll, daß seine Art mir schon einen anderen Maßstab in die Hand zwingt, einen, der sich bald gegen ihn richten würde; doch dann wäre ich genötigt, den Standpunkt dieses Berichtes überhaupt zu verlassen: Jeder Gegenstand zwingt uns den Grad der Beurteilung auf. So wird der Ausstellungsbesucher bald erkennen, daß er es in diesen Bildern, neben wenigen anderen, mit dem Ausgereiftesten zu tun hat, dem er hier begegnet.

Die Ausstellung am Lehrter Bahnhof ist in diesem Jahr reizloser als sonst wohl, weil anregende retrospektive Veranstaltungen fehlen. Die Abteilung „Städtebilder" vermag jene nicht zu ersetzen. In ihr bemerkten wir einiges von Thoma, Trübner, Schönleber, das der Erwähnung wert wäre. Im ersten großen Skulpturensaal dominieren zwei Figuren von Metzner; doch nicht nur, daß sie hier das Niveau

PROF. A. KAMPF-
CHARLOTTENBURG.

ZEICHNUNGEN.
AKTSTUDIEN.

OTTO THIELE BERLIN. »AM ALEXANDER-UFER«

beträchtlich überragen, wir fanden auch, daß sie im Ausformungsvermögen des Künstlers einen entschiedenen Fortschritt bedeuten, eine Vertiefung, Kräftigung. War seinem Streben nach Größe, ja übermenschlicher Gewaltsamkeit des Ausdrucks und der Form früher ein Zug von Hohlheit nicht leicht abzusprechen, so ist nun erfreulicherweise in diesen beiden Körpern das Gegenteil zu konstatieren: ihre Kraft wirkt echt, ihre Größe ohne Anstrengung groß, ihre Haltung aus plastischem Denken hervorgegangen.

Ein mir bis dahin unbekannter Name ist der des in Florenz lebenden Plontke: in seiner „Venus" ist das Vorbild — Lorenzo di Credi — allzu sichtbar, und das kleinliche Blümchen in der Hand möchten wir missen, sein florentinisches Fuhrwerk zeigt mehr Eigenheit. Die eigentliche Begabung des Künstlers scheint jedoch im Dekorativen zu liegen.

Unter den der Zahl wie Qualität nach nicht allzu vorteilhaft vertretenen Ausländern nimmt Brangwyn den vorderen Platz ein mit seinem „Trödlerladen", einem Bilde, das in der altmeisternden Art des Kolorits an manche Malereien der vorerwähnten Düsseldorfer Gerhard Jansen erinnert, doch gerade an die ihres Galerietons wegen weniger selbständigen.

Von Münchner Künstlern fiel uns Hans Toepper mit seiner „Grünen Dame" — breiter, sicherer Vortrag im Scholle-Charakter — und Robert Weise, der jetzt freilich unter die Stuttgarter zu rechnen ist, mit seinem jugendlichen „Eselreiter" auf. Das Bild Weise's ist sympathisch durch eine schlichte, anspruchslose, aber aufrichtige Naturbeobachtung, der eine gleiche, neuerdings von Trübner vielleicht ein klein wenig, jedoch nicht nachteilig beeinflußte Malweise entspricht. Der Künstler hat sich eher entwickelt, im Sehen bereichert, als daß er zurückgegangen wäre, gegen die Zeit, da er noch zur „Scholle" gehörte. — Dem holländischen Amerikaner Gari Melchers scheint der Aufenthalt in Deutschland schlecht zu bekommen. Gegen sein altes, qualitätvolles Bild „Fechtmeister" muß seine neue Produktion als ein bedauerlicher Rückgang bezeichnet werden; so bunt und ton-

PROFESSOR OSKAR FRENZEL – BERLIN.

GEMÄLDE (MILLAG)

HEINRICH KNIRR—MÜNCHEN. »FECHTMEISTER MAGNANI«

los in der Farbe, wie konventionell in Auffassung und Arrangement, ein rechter Akademielehrer-Impressionismus.

Als geistig und im Vortrag verwandte, d. h. aus dem Sinne einer volkstümlichen Denkart hervorgegangene Arbeiten wären die „Bretonischen Typen" von Jvan Thièle, die „Einholung der Braut" von O. H. Engel und die „Schwälmer Jungen" von Thielmann zu nennen. Früher begegnete man nicht ohne Vergnügen noch ähnlichen Bildern von Bantzer und Winter, die diesmal fehlen. Es ist gesunde Volkskunst, sachlich und echt innerhalb der Grenzen solcher Begabungen gehalten, wie in der Literatur etwa die Dichtungen des Pastors Frenssen. Man sieht diese Kunst jedenfalls lieber als einen verlogenen und hohlen Impressionismus.

Das ausgesprochene Gegenteil solcher Künstler, bei denen gesundes Empfinden, sichere Charakter-Beobachtung und ein schlichtes, aber hinreichendes Können in schönem Gleichgewicht einander die Balance halten, ist Arthur Kampf.

CARL
MELCHIORS
WEIMAR.

GEMÄLDE:
»FECHTMEISTER«

PROFESSOR OTTO H. ENGEL BERLIN. »GARTEN AN DER FLENSBURGER FÖHRDE«

Bei ihm steckt alles im Handwerk; aber das eigentümliche ist, daß dieses hin und wieder jene Grenzen erreicht — und zwar dort, wo es mit den geringsten Mitteln arbeitet, nur mit der wie im Fluß hingeschriebenen Kontur —, da das Resultat jenem der vollendeten Meisterschaft der geistigen Schöpfung ähnelt, gleichkommt: ich denke hier an die Rückenlinie des Frauenaktes in Rotstift. Je mehr Kampf gibt, je weiter er nach dem Innern zu ausführt und plastisch ausfüllt, je akademischer wird er, zumal in den „Studienköpfen", aus denen er den Modellcharakter nicht herausbringt. Dieser Rotstiftakt aber gehört zu dem wenigen, das man besitzen möchte. — Die Figur eines jungen „Fechters" steht ihm nahe.

In einem der großen vorderen Seitensäle findet sich unter den Berliner Kollektionen ein aus 7 Riesen-Leinwanden sich zusammensetzender Zyklus: „Lebensgeschichte einer Borsig-Lokomotive" von Paul Meyerheim, die ein klares Beispiel davon gibt, was man in den 70er Jahren in Berlin unter Realismus verstand. Malerisch ist das Bild „Schmieden eines Treibrades" wohl das gelungenste. Von unserer Ansicht aus wäre es dem Beschauer anzuraten, derartige Arbeiten mit verwandten Menzels zu vergleichen, um zu einem klaren Schlusse und Urteil über Wert und Lösung einer solchen Aufgabe zu gelangen. Nach der anderen Seite hin aber könnte er auch zur Taxierung von früheren und heutigen Begabungen, nämlich um die heutigen nicht zu überschätzen, was so leicht geschieht, daran denken, was diese nur der Zeitströmung verdanken und dazu die geistesverwandten Secessionisten Baluschek und Brandenburg in Betracht ziehen.

Ich möchte diesen Bericht nicht schließen, ohne auf das in einem der Hauptmittelsäle hängende Porträt von Fritz Pfuhle, dem Schöpfer der „Blauen Madonna", zu weisen, in dem herb in der Farbe, sachlich in der Zeichnung, und ausdrucksvoll eine junge Dame dargestellt ist. Es könnte natürlich noch eine Reihe von Künstlern mit dem gleichen Recht hier angeführt werden, doch eingehender können wir uns in diesem Jahre mit der Ausstellung nicht befassen. . . . . RUDOLF KLEIN.

THEODOR BOHNENBEGER MÜNCHEN.
»KNABE AUF SHETLAND-PONY«

IVAN THIELE PARIS. »BRETONISCHE TYPEN«

PROF. F. A. PFUHLE- DANZIG. »DIE BLAUE MADONNA«

QUELLEN DES BEHAGENS.

VOM SAMMELN.

Drei gute Genien wirken am Behagen im Hause vor Allem, drei freundliche Geschwister: Sie heißen Ordnung, Geschmack und Sammelfreude. Die Sammelfreude sucht und schafft herbei, der Geschmack wählt und wertet, die Ordnung weist jedem seinen Platz, waltet und erhält. Vom Sammeln sei hier die Rede. Der Sammeltrieb (oder die Sammelfreude) ist ein wichtiger Kulturfaktor: Er verbindet Natur und Menschenwerk mit dem Menschen, er verbindet die Vergangenheit mit der Gegenwart und die Gegenwart mit der Zukunft, er schlägt Brücken von Seele zu Geist und von Geist zu den Seelen. Er bereichert, belehrt, er hebt die Achtung vor göttlichen und menschlichen Schöpfungen, er mehrt Wissen und Erkenntnis. Seine Wurzeln liegen tief im Gemüt, wenn er sich auch oft als einen Sohn des Verstandes ausgibt. Nichts erscheint ihm zu gering, er ist so recht ein Beamter der Alliebe, die ihn bestellt hat und besoldet, ihre vielfältigen Kinder zu vereinen, zu hüten und zu bewahren. Wo er nicht zu einer sinnlosen Leidenschaft, zur törichten Habgier, zur eigennützigen Gewinnsucht entartet, da bringt er nur Segen und Anregung. Wenn er auch nicht im eigentlichen Sinne zu den erzeugenden Tätigkeiten gehört, so kann man ihm doch nicht eine gewisse Fruchtbarkeit abstreiten: Sammlungen, feinsinnig und von hoher Warte zusammengestellt, können wie lebende oder sagen wir künstlerische Organismen, die Generationen nicht nur entzücken, sondern auch befruchten. Bei Bildung dessen, was man Stil nennt, hat er einen hervorragenden Anteil. In dieser Hinsicht ist er ein naher Verwandter der Kunst, die er so gerne beschützt.

In jedem umfangreicheren Menschen ist er hoch entwickelt, aber er lebt auch in den schlichtesten Seelen. Alle großen Künstler sind leidenschaftliche Sammler, von denen angefangen, die die Schatzkammer ihres Gedächtnisses mit Hilfe ihrer scharfen Sinne mit den

LUDWIG MUHRMANN DRESDEN. GEMÄLDE: »ERNTEBILD«

Abbildern der Dinge und der Ereignisse füllen, bis zu den großen Eroberern, die die Museen ihres Vaterlandes mit den Schätzen der Kunst und der Natur aus aller Welt füllen. Was sammelte ein Goethe nicht alles? Man gehe nach Weimar und forsche in dem behaglichen schlichten Tempel des Genius nach: Er sammelte Stiche und Holzschnitte, Erinnerungen und Naturalien, Fayencen und Statuen, er sammelte sich selbst. Es gab für ihn, den umfangreichsten aller Deutschen, so viele Gründe immer mehr und immer aufs neue zu sammeln. Und wie er, so taten es und tun es noch alle die Großen, die da wissen, was es heißt: Sein Leben und das Leben der Menschheit zu leben.

Will man den Sammeltrieb in Kategorien einteilen, so mag man von einem ästhetischen reden, einem, der auf das Aneignen solcher Werte bedacht ist, die dem Empfinden Erregungen und Anregungen bereiten, von einem wissenschaftlichen, der darauf ausgeht, wohlgeordnetes Material für geistige Arbeiten zu beschaffen, einem praktischen, der sich damit beschäftigt, Werkzeug und Vorbild zu technischen Zwecken zu gewinnen, und endlich einen zärtlichen, der seine Genüge findet, wenn er Dinge, die für ihn mit einer lieben Erinnerung an Orte, Zeiten und Menschen verknüpft sind, um sich häuft. Endlich könnte man auch noch von einem phantastischen Sammeltrieb reden, doch bei näherer Betrachtung ist er im Grunde nur eine Spielart des ästhetischen oder wissenschaftlichen oder eine Perversion eines der beiden. Vielleicht könnte man auch von einem Sammeltrieb der Sinne, des Verstandes, des Gemüts und der Kräfte sprechen. Für eine häusliche Kultur ist das Sammeln von höchster Wichtigkeit. Man vergegenwärtige sich ein Haus, wo nur angeschafft und beschafft wird und halte sich dagegen ein Hauswesen vor Augen, wo liebevolle Sammelgeister walten. Hier seelenlose Nüchternheit, geschäftliche Tapeziererherrlichkeit im besten Falle, dort reiches geordnetes Leben, geistige Gastlichkeit und freundliche Fülle — hier kalte Unpersönlichkeit, dort Persönlichkeit und Mensch-

HANS TOEPPER—MÜNCHEN. GEMÄLDE: »DIE GRÜNE DAME«

lichkeit. Am behaglichsten werden sich immer die Häuslichkeiten ausnehmen, wo jeder Sammeltrieb ein Feld hat: Eine schöne Bücherei, Jagdtrophäen, Waffen, Bildnisse verehrter Helden. Was ist das Zimmer des Hausherrn ohne solche Beigaben oder ähnliche? Was ist das Zimmer der Hausfrau — und wäre es vom raffiniertesten Raumkünstler ausgestattet, ohne den zärtlichen Sammelgeist, der nicht müde wird, Bildnisse von Lieben um sich zu versammeln und kleine mysteriöse Nichtigkeiten zu verteilen? Es würde eben das Beste, das Weiblich-Persönliche fehlen. Alle feineren Raumkünstler tragen klug erwägend diesem Sammeltriebe Rechnung, indem sie diesen Dingen liebevoll schützende und rechtfertigende Einheiten gestalten.

Die Empfangsräume sollen freilich frei sein vom Allzumenschlichen und Allzupersönlichen. Hier

PROFESSOR O. H. ENGEL. BERLIN. ZEICHNUNG: »MUTTER UND KIND«

muß der ästhetische Sammeltrieb regieren, und Affektionswerte sind hier nicht am Platze. Die Gastlichkeit verlangt Diskretion und verbietet es, dem ferneren Besucher mit seinen innersten Liebhabereien zu kommen. Gute Gemälde und schöne Gegenstände von allgemeinem Interesse sind hier allein am Platze. Doch das sind Lehren, die allgemein bekannt sind.

Eine hübsche Bücherei, wer schätzte sie nicht! Wirkliche Sammlungen wissenschaftlicher oder ästhetischer Art größeren Umfanges zu einem kleinen Museum vereint, verleihen einem Hause besonderen Reiz, zumal auf dem Lande sind sie unschätzbare Anreger, Tröster an Regentagen und an langen Winterabenden.

Auch Korridore eignen sich auf das trefflichste, Sammlungen irgend welcher Art geschmackvoll zu gruppieren. Gravüren aus fernen Ländern, Ethnographika, Waffen, Jagdtrophäen sind ein weit persönlicherer Schmuck, vorausgesetzt eine wirkliche Sammelleidenschaft hat sie herbeigetragen, als die schönsten Schablonierungen oder rhythmischen Ornamente eines Baumeisters. Dergleichen sind in öffentlichen

PAUL PLONTKE—DRESDEN. »FLORENTINISCHES FUHRWERK«

Gebäuden, in Hotels, in Schulen vielleicht angebracht, dem Geiste echten Behagens, das aus dem Menschlichen seine Befriedigung und Freude erzeugt, widersprechen sie.

So achten denn tüchtige Raumkünstler, ehe sie ihr Werk in einem Hause beginnen, sorgfältig auf die Sammelleidenschaften der Bewohner, und wo sie solche entdecken, beginnen sie auf diesen fußend ihr Werk, und wo sie keine starken finden, da suchen sie nach Ansätzen und der Möglichkeit, welche zu entwickeln: Denn ohne sie ist und bleibt ein Hauswesen allenfalls ein Dokument für die begabte Persönlichkeit des Raumkünstlers oder Architekten, wird aber nie ein Dokument für die Persönlichkeit der Bewohner sein, wofern diese nicht ihren Ehrgeiz in rauhem Puritanismus suchen — oder in absoluter Unpersönlichkeit, was allerdings auch ein Ausfluß von Persönlichkeit, wenn auch kein menschlicher und sympathischer sein kann. Am verbreitetsten ist in unseren Tagen das Antiquitätensammeln und in manchen Städten gibts ebensoviel Altertumshändler wie Brotläden. Es ist das kein gutes Symptom und deutet darauf hin, daß man spielerisches Maskieren, ein Sich-in-andere-Zeiten-Hineinstimmeln dem gesunderen und frischeren Sich-in-seine-Zeit-einleben vorzieht. Aber auch wirtschaftlich und kulturell ist das Altertumssammeln kein Glück! Ist es denn menschlich, ist es gerecht, daß ein Künstler sein hundertjähriges Verhungerungsjubiläum gefeiert haben muß, bis ein Trödler oder ein schäbiger Zwischenhändler den Lohn für sein heiliges Schaffen einstreichen kann! — Gott sei Dank hat das Altertumssammeln seine Strafe in sich: Selten sind die guten Antiquitäten, alt wie es selbst, ist das Fälschen, und die Austin's de Bordeaux, die im Mittelalter antiquitätenhungrige Kaiser anschmierten, betrügen auch noch unsere antiquitätenlüsternen Damen und Herren — und betrügen sie hoffentlich noch so lange, bis sie es endlich lernen, daß gute ehrliche Schöpfungen ihrer Zeit besser sind als die besten, aber unehrlichen Fälschungen vergangener Werte. Und — Gott sei Dank: Unser modernes aufblühendes Kunstgewerbe und unsere frische junge Kunst mit ihrem unendlichen Reichtum, bietet den Verständigen und Einsichtigen längst ein dankbareres ästhetisches Sammelgebiet als die zweifelhafte Luft der Trödlerläden.

Es hat Sinn, historische Dokumente zu sammeln, es hat Sinn, praktische Dinge zu Nutz und Frommen zu vereinen, es hat Sinn, Kunstwerke aus allen Zeiten zu sammeln, wenn sie echt und gut sind — aber seine Wohnung mit Trödel zu bevölkern, mit altem Gerümpel elendester Technik und Machart, nur weil es den Nachteil hat, alt und schmutzig zu sein — das hat eben keinen Sinn. KUNO GRAF HARDENBERG.

PAUL
PEONTKE
DRESDEN

GEMÄLDE:
»VENUS«

CARL LARSSON SUNDBORN. GEMÄLDE: GROLLE NICHT

W. HAMBÜCHEN DÜSSELDORF. FRÜHER HERBSTMORGEN

VALENTIN DE ZUBIAURRE. »BAUER AUS SEGOVIA«

RAMÓN UND VALENTIN DE ZUBIAURRE–MADRID.

Baskische Erde und die Meisterwerke der spanischen Vergangenheit — das sind die nährenden Elemente in der Kunst der Brüder Zubiaurre. In unseren internationalen Ausstellungen sind sie längst gerngesehene Gäste, in Paris und Berlin haben sie ihre Triumphe gefeiert, der Erfolg hat ihr Schaffen vielseitig gekrönt. Wohl gerade deshalb, weil ihre Kunst von vornherein national war und blieb. Der Ernst, die Strenge spanischen Wesens, das eher zur Härte als zur Liebenswürdigkeit neigt, treten stark hervor. Scharf und tief gekerbt wie die Züge der baskischen Bauern, die den Brüdern so oft als Modelle gedient haben, ist auch das Antlitz dieser Kunst, herb, verschlossen und voll pompöser Repräsentation ihre Haltung. Die spanische Kunst, die Dichtung nicht ausgeschlossen, kennt nicht das pikante Flirren des Lichtes, kennt nicht das gallische Lächeln und nicht die tiefe germanische Süße eines von Grund aus malerisch erfaßten Weltbildes. Ihr Grundzug ist Herbheit und Härte, düstere Pracht und Vornehmheit der Gebärde, Armut der Abstufungen und Vorherrschaft des Zeichnerischen.

In diesen Gemälden der Brüder Zubiaurre gehen die Linien einen unbestechlich klaren und strengen Gang; klar und großflächig sitzen die Töne nebeneinander, für welche in der Hauptsache das graugelbliche Grün des Apfels charakteristisch ist. Das Momentane der Erscheinung aufzufassen, lehnt diese Kunst von vornherein ab. Sie ist auf das Ewige, das Dauerbare der Objekte eingestellt, mithin in ihrem Charakter wesentlich idealistisch angelegt. Den Reiz der Bewegung scheint sie nicht zu kennen; es sind immer die Augenblicke tiefer innerer und äußerer Ruhe, in denen sie ihre Menschen erfaßt: Bauern beim Gebet, im beschaulichen Trunk, Menschen, die zu wissen scheinen, daß man sie porträtiert und die daher alle Sammlung der Seele aufbieten, damit in ihren Zügen das Innere kräftig nach außen trete.

RAMÓN DE ZUBIAURRE -MADRID. »DER CHEF DER FAMILIE«

Seltsam und in der Geschichte der Malerei nicht oft erhört ist dieses Zusammenwachsen zweier Künstlerpersönlichkeiten zu einem einzigen, geschlossenen „œuvre". Nur im Allerpersönlichsten, im Strich, im Manuellen des Ausdrucks bleiben Unterschiede bestehen; aber der Geist, die künstlerische Auffassung, das Temperament, das malerische Weltbild haben die Brüder Zubiaurre völlig miteinander gemeinsam. Offenbar gab es in ihrer Entwickelung schon frühe einen Punkt, in dem die beiden, vielleicht nach längerem, redlichem Differenzierungsstreben, ihre innere Gleichartigkeit erkannten. Und von diesem Zeitpunkte an dürften sich die Brüder entschlossen haben, das auf Unterscheidung gerichtete Bemühen aufzugeben und ihre blutsverwandten Kräfte unter einer ideellen „Personal-Union" zu sammeln. Ich glaube, man hat in diesem gegenseitigen Opfer nur einen Beweis für den tiefen Ernst und die Strenge ihrer künstlerischen Auffassung zu erblicken. Dieses Opfer der Subjektivität konnte nur geschehen auf Grund der Überzeugung, daß Kunst die Offenbarung von etwas objektiv Gesetzmäßigem ist. Man sieht ja, wie selbst das fingierte Subjekt, das Blut, das Genie der Familie, in den Bildern der Brüder hinter der ruhigen, leidenschaftslosen und doch festen Erfassung des Objektes schlicht zurücktritt.

Mit ihrer ganzen idealistisch-konzentrierten Art gehören die Brüder Zubiaurre zu jener großen und im Grunde genommen zeitlosen Gruppe von Malern, der viele der Primitiven, der Männer wie Hodler, Karl Haider und alle diejenigen angehören, in deren Werken weniger das unruhige Subjekt, als das echte, wahre objektive Wesen der Welt zutage tritt. Es ist ganz folgerichtig, daß in ihren Werken das

VALENTIN DE ZUBIAURRE MADRID. »RÜCKKEHR VOM MARKT«

Schwergewicht nicht auf dem malerischen Reize, sondern auf dem kompositionellen Wohllaut liegt. Wie allen Idealisten ist ihnen das lineare Element das Wertvollste, bauen sie ihre Bilder nach strengen architektonischen Grundsätzen auf. Sehr oft bedienen sie sich der Silhouettenwirkung, besonders Valentin, der es liebt, dunkle Figuren als große ruhige Flächen auf hellen Grund zu stellen und so oft linienrhythmische Wirkungen von beträchtlicher Kraft und stiller Schönheit erreicht. —

Zum Schlusse darf vielleicht noch ein weniges über die Künstler selbst gesagt werden. Sie entstammen einer alten baskischen Familie und sind beide noch jung und im Anfange ihres Weges. Valentin ist am 22. August 1879, Ramón am 1. September 1882 geboren, der erstere in Madrid, der letztere in einem kleinen Dorfe Vircaya. Den lebhaften künstlerischen Impuls verdanken die Brüder dem Vater, einem Musiker von Rang und von großer Kraft der Begabung. Ihre erste Ausbildung erhielten sie an der Madrider Akademie; dann folgte ein mehrmonatlicher Studienaufenthalt in Paris. Reisen führten die Brüder durch alle bedeutenderen Kunstzentren Europas; hier sammelten sie, vor den Meisterwerken alter und neuer Zeit, die Eindrücke, die ihnen schließlich die Freiheit gaben, nach ihrer Heimkehr ganz national und eigenartig zu produzieren. Die Kenntnis alles Fremden diente lediglich dazu, ihnen ihren ererbten Besitz an wurzelhafter Eigenart stärker zu fühlen zu geben; nirgends sieht man sie in ihrem Schaffen fremdem Einflusse erliegen. Ich kann die Bemerkung nicht unterdrücken, daß hierin ein nachahmenswertes Beispiel für viele unserer jungen Künstler liegt. Jedes Studium des Fremden, das nicht die schärfere Herausbildung der eigenen nationalen Art zum Hauptergebnis hat, ist ein Schade, keine Förderung. Alles Fremde soll unsere Eigenform stärken und festigen, nicht auflösen. WILHELM MICHEL.

VALENTIN DE ZUBIAURRE. GEMÄLDE: »WALLFAHRER«

WEM GEHÖRT DIE STADT?

EINE GRUNDSÄTZLICHE GLOSSE VON RICHARD SCHAUKAL- WIEN.

Vorbemerkung: Der schlicht-monumentale, historische „Trattnernhof" auf dem Wiener „Graben" ist im vorigen Jahre niedergerissen worden. An seiner Stelle erhebt sich eines der üblichen protzigen Ungeheuer, ein Doppelbau. Die Frage, ob zwischen den Häusern — das alte war ein „Durch-Haus" gewesen — eine auf der Grabenseite überbrückte (breite) Gasse anzulegen sei oder ob dies ohne die (den Wandcharakter des Grabens wahrende) Brücke zu geschehen habe, war lebhaft öffentlich besprochen worden. Gegen den Durchbruch hatte sich, abgesehen von der Zentralkommission zur Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmäler, neben andern Künstlerverbänden auch die Vereinigung bildender Künstler Oesterreichs „Sezession" ausgesprochen. In einer Sitzung der Bezirksvertretung war die Haltung der Künstlerschaft erörtert und gesagt worden, zumal die „Sezession" hätte sich besser nicht einmischen, vorerst ihr eigenes Gebäude bedenken sollen. In einer Großstadt sei der Verkehr zu heben, nicht aber durch Schrullen zu behindern. Dagegen hat die „Sezession" protestiert und im Protest hervorgehoben, daß der Verkehr keineswegs behindert wäre, wenn man das unnötige Aufreißen der Platzwand vermiede. Es handle sich dabei übrigens gar nicht um den Verkehr, sondern um die Steigerung des Mietwertes der in jener Gasse unterzubringenden Geschäftslokale. Die Bezirks-Vertretung hat die Zuschrift der „Sezession" zurückgewiesen, weil es nicht Sache der Vereinigung sei, sich darum zu kümmern, was in einer Sitzung „freigewählter Männer" gesprochen worden sei, und dies zu rügen. — Die Grabenwand wird aufgerissen.

Am „Graben" ist nicht mehr viel zu verderben. Seit ihm die ehrwürdig-heimliche Wirkung des

RAMÓN DE ZUBIAURRE MADRID.

»DIE HONORATIOREN MEINES DORFES«

RAMÓN DE ZUBIAURRE—MADRID. »PORTRÄT MIQUEL DE UNAMUN SALAMANCA«

ruhigen, großen „Trattnernhofs" weggenommen worden ist, verbleibt ihm nur noch das edle, heitere Gebäude der Sparkasse als vereinsamtes Zeichen einer besseren, einer vornehmeren Zeit, verbleibt ihm, der selbst nicht mehr ist. Wo ist der Wiener „Graben"? Sieht man wirklich noch die „Pestsäule", oder steht sie bereits im Museum — dieser trübseligen Ausflucht der ihre Grundlage, die Kultur, zerstörenden „Bildung" —, sieht man noch die zwei lieben kleinen Brunnen? Fremde finden jene nach dem Reisehandbuch, Kinder, die im Wasser das ewige Antlitz der Natur lockt, schenken diesen ihre unverderbte Aufmerksamkeit; der Wiener von heute sieht „Auslagen" und Bekannte, Stellwagen und „Autotaxi", je nachdem, kaum mehr die einst hier herrschende Reihe der Grabenfiaker, die wohl auch bald ins Museum werden wandern müssen. Aber man beschwöre einen alten Wiener und frage ihn nach dem „Graben"; er würde ihn nicht finden. An seiner Stelle stehen, dem Volk der Müßiggänger, das nur in Augenhöhe Umschau hält, unsichtbar, die ordinären Gebäude, die viel von falscher Prunksucht und hohem Zins, nichts aber vom Wesen der einzigartigen Stätte aussagen, die, wie der Stefansturm, wie die Reste der Theresianischen und Josephinischen Noblesse, Wien als ein kostbares Stück lebendiger Kulturgeschichte hatte gelten lassen. Es handelt sich

RAMÓN DE ZUBIAURRE -MADRID. »EIN FESTTAG IN GARAY«

also gar nicht mehr um den „Graben", dem ja auch bereits die wundervollen Paläste seiner melancholischen Zubringer, der melodisch gewundenen Seitengassen, vom geschändeten Leib gerissen werden, es handelt sich darum, ob es wahr ist, daß sich, wenn Wien zerstört wird, die Künstler nicht einzumischen hätten.

Es bleibt ja leider ein meist aussichts- und ergebnisloses, ein ideales Unternehmen, wenn sie's tun. Aber sie können's einmal nicht lassen, und nun sollen sie's nicht einmal mehr dürfen, die armen Narren der besseren, das ist natürlicherweise der schwächeren Überzeugung? Ich meine, nicht nur diese wenigen Rufer in der Wüste dürften's, sondern es müßte ihr uneigennütziges, ihr dankenswertes, ihr mutiges Auftreten für die Sache Wiens ein Echo wecken, das nicht verhallte. Ich wiederhole, es handelt sich hier garnicht um den „Graben", dieses armselige Zerrbild einstiger Schönheit, es handelt sich nicht darum, was für Gründe für das Aufreißen seiner Platzwand „freigewählte Männer" sich nicht bereden lassen mögen, es handelt sich darum, ob Wien als eine zwar längst brüchige, aber doch noch nicht verendete sinnfällige Vorstellung den Wienern gehört oder den Hausherren. Man sollte denken, daß darauf Wien selbst seinen „Vertretern" die Antwort auch ohne die Künstler nicht schuldig bleiben könnte.

Dürfen Hausherren eine Stadt auf ihre Fasson erneuern? Es ist geschehen. Es geschieht täglich um uns herum — man wagt es, selbst in seine Rebengelände, dort, wo noch in alten Gärten selige weiße und gelbe Alt-Wiener Träume dauern, Schandgreuel baumeisterlichen Stumpfsinns zu verpflanzen — aber darf das wirklich sein? Nein! Erzwingen müßte, wenn schon die Theorie versagt, die Norm mangelt, der ungeduldige Unmut der von diesem Unfug Betroffenen, durch ihn schwer, an der Seele Geschädigten eine andere, eine der Tradition, der Geschichte Wiens würdige Praxis. Glaubt dieses scheinbar teilnahmslose, aber sehr beteiligte Publikum, daß, wenn es schon selbst geblendet ist vom Aftertum seiner gottverlassenen Ära, seinem Nach-

RAMÓN DE ZUBIAURRE · MADRID. MÄDCHEN AUS SALAMANCA

wuchs nichts fehlen werde, dem es dereinst — denn diese „Kultur" muß ja doch auch einmal zugrunde gehen — Rechenschaft wird ablegen müssen über sein unsühnbares Versäumnis? O, es gibt Erinnerungen an nie Gesehenes, Atavismen der immer neuen und doch uraltewigen Phantasie, die sich anklagend erheben gegen schlechte Hüter des wahrhaftigen Hortes. Es gibt eine Trauer auf Ruinen — und nicht einmal Ruinen werden zeugen! — die ebenso schmerzlich ist wie der erlebte Abschied. Werdet ihr euren Enkeln zur Rechtfertigung eurer Sünden wider den heiligen Geist dieser Stadt vielleicht vom „Verkehr" sprechen, dem immer wieder mitten durch kostbarsten ererbten, von den Vorfahren euch anvertrauten Wert öde Gassen hätten gebrochen werden müssen? Vom Verkehr, der sinnlos, aber alle Sinne massakrierend, sich selbst zum Ziel setzt und wie die Wassersucht den Umfang eines organischen Gebildes wohl ins Maßlose erweitert, aber seine Form zerstört! Und — werden eure Enkel, die trotz Luftschiffen doch wieder am Himmel werden gelandet sein, fragen, — und habt ihr, Sklaven der Mittel ohne Zweck, denn eurem Götzen nicht huldigen können, ohne ihm Hekatomben zu schlachten? Hat er sich nicht bedienen lassen, ohne daß ihr euch von allem entblößtet, was dem armseligen menschlichen Dasein Inhalt gibt: Sitte, Rhythmus, Harmonie? So werden, so müssen eure Enkel sprechen, denen ihr weismachen wollt, daß sie Wiener wären, und die, erfüllt vom wehmütigen Zauber alter Bilder, Wien suchen werden, das ihr euch vor der Nase in eine Barbaren-Ansiedlung habt verwandeln lassen! — R. SCH.

Wir müssen dem uns innewohnenden Drang nach schönheitsvoller Gestaltung jene Ziele und Richtlinien geben, die aus unserer Kultur hervorgehen und uns mit dem Fortschritt des Zeitgeistes auch im Kunstleben vorwärtsbringen. Wir müssen suchen, mit der äußersten Erfüllung der Aufgabe hinsichtlich Zweck, Technik unseren Bauwerken auch die ihrer Bestimmung entsprechende Schönheit zu geben. . . HARTMANN.

VALENTIN DE ZUBIAURRE—MADRID. »BASKISCHE TYPEN«

RAMÓN DE ZUBIAURRE-MADRID.

»DIE ALTEN VON ONDÁRROA«

PROF. A. NIEMEYER—MÜNCHEN.
PORTAL DES HAUSES A. KRAWEHL—ESSEN.

Niemeyers Ansprache bei der Einweihung des Hauses.

„Das Programm des Festes erfordert es, daß ich als Architekt die Übergabe des Hauses mit einigen Worten einleite: Meinem Bauherrn zur Freude und mir zum Stolz gereicht es, daß ein so illustrer Kreis von Gästen zu dieser Feier erschienen ist. Zunächst muß ich meinen Geschwistern meinen Dank aussprechen für das einzig dastehende Vertrauen, das sie mir erwiesen, indem sie mir die ganze Herstellung des Baues vor zweieinhalb Jahren übertrugen. Dieses Vertrauen habe ich zu rechtfertigen versucht, indem ich mich bemüht habe, das Haus dem Wesen seiner Bewohner anzupassen. — Ich hoffe, es spiegelt sich in allem, was Sie innen und außen am Hause sehen, der vornehm schlichte, großzügige Charakter des Hausherrn, dem jeder falsche Prunk fernliegt, seine Begeisterung für alles Künstlerische und seine Vorliebe für das Gediegene ebenso wieder, wie das lebensfrohe, anmutige und heitere Wesen der Hausfrau. — Vergeblich werden Sie suchen in diesem Hause nach Teppichen des Orients, nach Palisander, Perlmutter und Elfenbein, vergebens nach Räumen im Stil Louis-seize oder Louis-Philippe, des noch Moderneren. Es ist alles gut deutsch ausgefallen, hoffe ich, Stil: Krawehl-Niemeyer. — Und das Beste, was Sie am Bau sehen, ist das, was Sie nicht gleich sehen, es ist die Güte deutscher Handwerkskunst. — Ich überreiche Euch nun als letzte Arbeit am Bau den Schlüssel der Tore: Verschließt damit die Pforten den Poesielosen und Kleingläubigen, öffnet damit Euer Heim allem Schönen, den Künsten, der Freundschaft und Treue, und laßt ein jederzeit solche Gäste, wie Ihr sie heute geladen habt.“

PROF. A. NIEMEYER—MÜNCHEN. HAUS A. KRAWEHL- ESSEN.

ADELBERT NIEMEYERS HAUS KRAWEHL.

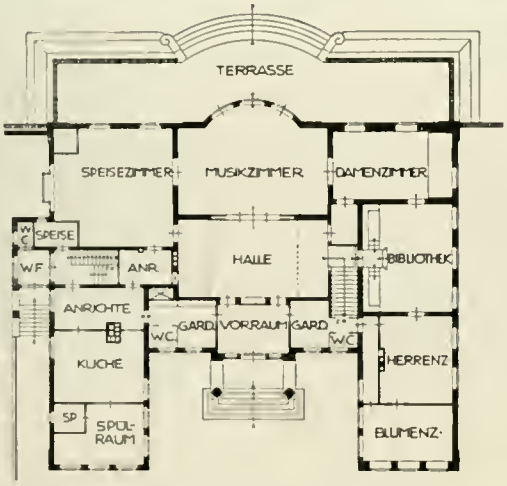
Hervorragende künstlerische Überlegenheit in Form und Sinn, durch Erfindung und Anpassung, Architektur und Zier spricht aus der kurzen, vielsagenden Ansprache Niemeyers, die ich mit herzlicher Freude meinen Zeilen vorausschicke.

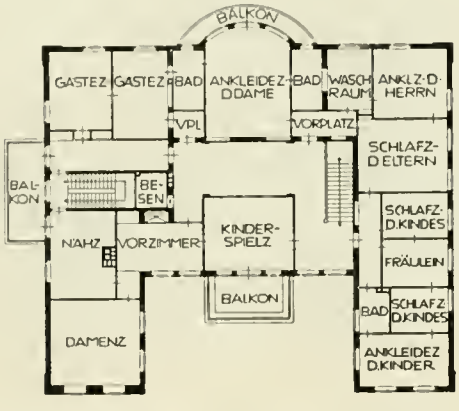
Diese wollen beschreiben und charakterisieren. — Beides läßt sich hier kaum trennen: Denn wo der Künstler mit jeder Gabe in reinen, vollen Akkorden der Hausfrau heiteres Wesen, des Hausherrn großzügigen, schlichten Sinn symphonisch umschloß, da hat die ganze Anlage und jeder Raum, da hat Größtes und Kleinstes viel mehr als architektonischen oder zierenden Zweck, da ist alles und jedes Schöpfung eines unnachahmlichen künstlerischen Ingeniums.

So, als ob's nicht anders sein könnte, ist das Äußere, sind Umriß und Aufbau des großen, freistehenden Hauses. In der breiten Anlage liegt gefestigtes Behagen. Die Schlichtheit, die doch zu dominieren weiß, die hofbildende Stellung der drei Hausteile, das vorspringende Portal, die Symmetrie der Massen, der Fenster und Kamine, die Meidung alles Unruhigen, Überflüssigen, Gesuchten und Auffallenden verleihen dem Hause zurückhaltenden Adel. Keine unruhige Geste, kein buntes Tuch. Es wirkt wie einer, der durch feste Einheitlichkeit der Gedanken und Äußerungen zur Führung begabt ist. — Die grauschwarzen Reeser Pfannen des gebrochenen Daches über gelblich weißem Verputz, die warm-grauen Fensterläden, die die weißen Fensterstöcke noch lichter, noch freundlicher rausschauen lassen, das schwarze eiserne Gitter zwischen der rustikalen Mauer und an den Balkons geben dem ganzen Grundstück behagliches Selbstbewußtsein. — Und was an die alten heimischen Kotten, an alte Bauart erinnert, entspringt tüchtigem Sinn, gesundem Gefühl für bleibende Werte jenseits von modern und unmodern.

Wer Niemeyers eminente künstlerische Selbstzucht ermessen will, prüfe das schlichte äußere Tor und den Portalvorbau genau

SCHMIEDEEISERNES TOR AM HAUS A. KRAWEHL.





PROFESSOR ADELBERT NIEMEYER MÜNCHEN.
WESTSEITE DES HAUSES A. KRAWEHL ESSEN.

PROF. ADELBERT NIEMEYER MÜNCHEN. OST- UND WESTSEITE DES HAUSES A. KRAWEHL.

PROF. A. NIEMEYER MÜNCHEN. STRASSENFRONT DES HAUSES A. KRAWEHL ESSEN.

PROF. A. NIEMEYER · MÜNCHEN. VESTIBÜL UND DAMEN-GARDEROBE IM HAUSE A. KRAWEHL · ESSEN.

PROF. A. NIEMEYER—MÜNCHEN. VESTIBÜL UND HERREN-GARDEROBE IM HAUSE A. KRAWEHL—ESSEN.

PROF. A. NIEMEYER. HALLE IM HAUSE A. KRAWEHL.
AUSFÜHRUNG: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN MÜNCHEN.

PROFESSOR A. NIEMEYER—MÜNCHEN. AUSF: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN—MÜNCHEN.

HALLE MIT EINGEBAUTER ALTER ORGEL IM HAUS A. KRAWEHL ESSEN.

(Seite 45 und 42). Eklektiker hätten diese exponiertesten Teile reicher, andere hätten durch komplizierte Linienführung die Augen bis zur Ermüdung zu reizen versucht. Ein Moderner aber von der Sicherheit Niemeyers läßt ruhig Sensationssucher und Unkünstlerische vorübergehen: der Reiz dieser geschwungenen, bergenden Linie über den Torstäben, das ganze Tor wird ja doch einmal von guten Nachempfindern, aber schlechten Erfindern nachgemacht werden — zur späteren besten Anerkennung. — Das gleiche gilt vom Portalbau. Welche Noblesse, welche Gemessenheit, welche Feinheit gegenseitiger Wirkungen. Diesmal sind reiche Mittel in Dienst gestellt. Fein geschwellte, würdige, feste, monolithe Säulen aus Ruhrkohlensandstein tragen den schützenden Balkon. Die massive Portalwand aus Treuchtlinger Marmor von verhaltener Farbe umschließt die matt schwarz-grünlich lackierte Haustür. Aus ihren ungeteilten tiefen Flächen leuchten kräftig gearbeitete Messingbeschläge. Das ist echt Niemeyersche Kunst: liebenswürdig lachend, so nur um die Mundwinkel und mit fröhlichen, schelmischen Augen. Über der Tür eine Marmorkartuche mit dem Hauszeichen der Krawehls — eine Karawelle, die mutig die Wellen teilt. Könnte auch Niemeyers Zeichen sein, seine tüchtige Kunst gewinnt reiches Neuland der Schönheit.

Die Umfriedung des Grundstücks folgt geschickt den Essener Bauvorschriften so, daß nur die Teile des Gartens, die dem Verweilen der Familie dienen, den Blicken der Passanten entzogen sind. Die Quaderung der Mauer hat unter Kohlhart's, des verdienten Bauleiters, künstlerischer Überwachung jene scheinbar zufällig belebende Unregelmäßigkeit bekommen, die wir in allen Flächen der Natur — allem Terrain, allen Felswänden und Wiesen —, unbe-

PROFESSOR A. NIEMEYER, MÜNCHEN. KAMINPLATZ IN DER HALLE A. KRAWEHL.
AUSFÜHRUNG DER MARMOR-ARBEITEN: KIEFER A.-G., KIEFERSFELDEN.

PROFESSOR A. NIEMEYER—MÜNCHEN. HALLE IM HAUSE A. KRAWEHL- ESSEN.

wußt oder bewußt, als reizend empfinden. — Das Haus hat nur zwei Balkone. Genug für das Stadthaus einer Familie, der für alle schönen Tage auf naher herrlicher Berghöhe ein Landhaus offen steht. Wohl aber ist das Haus nach Sonne und Licht orientiert. Alle Wohn- und Schlafzimmer liegen an den Sonnenseiten des Hauses. Auch das zeigen die Grundrisse: Regelmäßigkeit nach außen und innere Zweckmäßigkeit widerstreben sich nicht, sie loben miteinander das Werk des Architekten. Der folgt nicht der Tagesmeinung von heute, alles, was regelmäßig, sei akademisch, und deutscher Art entspräche nur die unregelmäßige Fassade. Diese Meinung ist falsch und bequem. Die vollendete architektonische Schöpfung geht nicht aus der Erfüllung zweckmäßiger Forderungen allein hervor, — sondern immer aus einer gesetzmäßigen Meisterung der Form. Leichter ist's „malerisch-unregelmäßig" zu bauen, als praktisch und ausgleichend. Die Meister der Baukunst aller Zeiten sind Anerkenner des Problems, das auch hier Niemeyer gelöst. Hat er doch die einzelnen Raumgruppen des Hauses zu je einer Einheit zusammenzuschließen gewußt. — Mit welch farbfreudiger Liebwürdigkeit empfängt nun dies Haus den Eintretenden. Weder Bilder noch Worte geben dies wieder. Niemeyers Räume lachen und leuchten auch bei trüben Tagen von Licht, Sonne, Farbe. Wie armselig schaffen neben ihm so viele Architekten, die von der technischen Hochschule nur Raumrechenkunst und Eklektizismus mitgebracht. Über diesen steht Niemeyer, dessen Malername die Secession ehrt, als genialer Neuerer und Führer. Besonders in Anlage und Gestaltung der Parterreräume des Hauses Krawehl bewährt sich unser Künstler als zweifach hochbegabter Architekt. Frei von der hemmenden Gedächtnisbelastung der Nachahmer, folgt er allen Großen der Baukunst in der gegenseitigen Wertung aller Größen, aller Formbeziehungen gestaltender und zierender Teile. Aber ein Neues gibt er in unvergleichlicher Weise. Ich kenne keinen Alten, keinen Modernen, der's ihm hierin gleichtäte. Er macht sich auch als Architekt die Farben untertan ohne jede Aufdringlichkeit der Wirkung. Das ist das aus-

PROFESSOR A. NIEMEYER- MÜNCHEN.
HAUS A. KRAWEHL—ESSEN. AUFGANG MIT TREPPEN-PFOSTEN VON NIDDA-RÜMELIN MÜNCHEN.

PROF. ADELBERT NIEMEYER—MÜNCHEN. BIBLIOTHEK. AUSF: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN MÜNCHEN.

zeichnende: dem rätselhaften Zauber seiner farbeinheitlichen Räume wird sich jeder hingeben, nur wenige werden sich sofort darüber klar werden. Das gemessen hohe Entree erfüllt immer warmes wie sonniges Licht. Die orangegelben Vorhänge der dunklen eichenen Glastüren, der gelbe Marmor der glatten Wände, die nur durch wenige schwarze Linien aufgeteilt, geben dem würdigen Vorraum frohe Stimmung, nehmen der Strenge das Pathos der Feierlichkeit. Wir sind in einem Hause der Sonne und edler Fröhlichkeit. Noch nie sah ich so „schmucke" Garderoben wie die hier rechts und links vom Eingang. Weiß, Braun und Silber! Glasierte Tonplatten, entzückend gefaßt nach dem Plafond zu, vernickeltes Metall, bearbeitet mit der Liebe des Goldschmieds und diese Kühle und Frische des Vorraums wieder getaucht in ein warmes, orangenes Licht.

Aus den niedrigen Vorräumen tritt man nun in den höchsten Raum des Hauses, die wohnliche Halle, um die sich Musik-, Eß-, Damenzimmer, Bibliothek, Herrenzimmer so gruppieren, daß alle Räume gegenseitig, alle mit diesem Hauptraum unmittelbar verbunden sind. Und diese Verbindung von Behagen und Opulenz hat Niemeyer durch Farbenwahl und Licht, malerisch-architektonisch anscheinend ohne jede Mühe aufs höchste gesteigert. Der Raum hat kein direktes Licht, und doch meint man die träumerisch-warme Lichtfülle zu genießen eines Lustschlößchens unter beschattenden Bäumen eines Parks. Von den Türen des Eingangs, von den Fenstern oben ringsum wirkt jenes warme goldene Licht, aus dem Niemeyer in diesem Hause, vortrefflich rechnend mit dem jeweils andersartigen Reflex der Wände, immer neue Harmonien der Töne und Stimmungen zu schaffen wußte. Denn hier tritt wieder die klassische d. h. führende Mäßigung der Mittel durch den Meister des Hauses hervor. Er sucht nicht, in immer wieder anderen, stark kontrastierenden Farben die einzelnen Teile des Hauses effektvoll zu machen. Das ist ihm zu billig, zu äußerlich. Der Tapezierermanier stellt er höchste geläuterte Kunst farbiger Raumschöpfung entgegen. Er arbeitet nie „mit allen Mitteln" — ein Gedanke des Künstlers bestimmt alles. Das sind Räume, die in der Bemessung der Höhen, Weiten und Einteilungen jedem Archi-

PROF. ADELBERT NIEMEYER — MÜNCHEN
BIBLIOTHEK IM HAUSE KRAWEHL — ESSEN

PROFESSOR
A. NIEMEYER-
MÜNCHEN.

DAMEN-
ZIMMER MIT
ALTEN
FAMILIEN-
MÖBELN.

tekten, in der Wertung und Nutzung der lokalen und der relativen Farben selbst Meistern in absoluter Malerei wie Whistler höchsten Genuß bieten könnten. — Architektonisches und Malerisches läßt sich nicht trennen. So kann die Beschreibung nur trennen, was gegenseitig gedacht ist, keine Aufzählung der Mittel das Ganze erschöpfen. Denn nirgends und niemals benutzt Niemeyer Mittelchen oder gar Witzchen, nicht Gobelins, Aubussonteppiche und Empirelüster, die selbst recht anerkannte Architekten unserer Zeit nicht verschmähen.

PROF. A. NIEMEYER—MÜNCHEN. AUSF: DEUTSCHE WERKST.—MÜNCHEN (1904). HERRENZIMMER IM HAUSE A. KRAWEHL.

Nur einige Farbnotizen zu den Bildern: Der Kamin da aus tiefem verde antico, in den behaglichen geblümten Sesseln grün und rot. Das Kränzel oben, so etwa in den Farben der Weinernte, fein, wie so vieles kaum Gesehenes im Hause, vom bekannten Münchner Bildhauer Professor Ernst Pfeiffer ausgeführt. Gegenüber der Kaminwand der erhöhte Bibliotheksingang neben der Treppe. Hier flutet ein volles grünes Licht über den warmen Teppich zum schwarzweißen Marmorboden und gibt dem holzgeschnitzten molligen Putto auf dem eichenen Treppenpfosten etwas vom lustigen Versteck. Der kleine Treppenrutscher ist ein kostbares Werk Nidda Rümelins. Vom Treppenaufgang kommt helles Licht. Man sieht eine rosig geblümte Tapete. In der weißen Vertäfelung der Halle links bemerkt man nicht die Türe zum Damenzimmer. Auch des Abends ist die Halle ein Lichtgenuß. Da erwärmt abendgolddämmriger Schein, von den oberen Fenstern her, die lichte Halle. Deckenlicht fehlt wohlweislich. Einige kabinenartige Wandlichter, Steh- und Tischlampen dienen jeweiligem Bedürfnis. Wie stimmungsvoll der Kaminplatz, läßt unsere vorzügliche Abbildung auf Seite 53 ahnen.

Die Möbel, die Lampen, die Wandschränkchen sind echt Niemeyersche Schöpfungen, alles liebenswürdig, wählerisch, alles leise Lustigkeit, nichts patzig, aufdringlich. Da und dort ein altes Hausstück verwendet, wie die alte holländische Hausorgel, zu deren Tönen oft Kinderchöre von der Galerie herab die Halle erfüllen.

Die sogenannte „Bibliothek" beherrscht farbig das geräucherte grau-grüne Eichenholz der Möbel, der Vertäfelungen, der Balustrade, der Balkendecke. Der Podest, auf dem die Schränke stehen, erfüllt mehr als eine architektonische und praktische Aufgabe. Er isoliert das Zimmer etwas von den Festräumen, lädt zur Ruhe, zur Lektüre. Unter dem Podest haben große Mappen Platz gefunden. Hier und im Nebenzimmer sind an den Wänden auch einige Gemälde Adelbert Niemeyers angebracht, die den Raum als solchen eines hervorragenden Kunstsammlers charakterisieren. — Das Zimmer der Dame war alten Empiremöbeln anzupassen. Auch diese Aufgabe hat Professor Niemeyer, dessen sprudeln-

PROF. A. NIEMEYER MÜNCHEN. AUSF: DEUTSCHE WERKST.—MÜNCHEN (1904). HERRENZIMMER IM HAUSE A. KRAWEHL.

A. NIEMEYER. AUSF: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN. MUSIKRAUM IM HAUSE A. KRAWEHL—ESSEN.

der Erfindergabe sonst gerade hier ein herrliches Feld eröffnet worden wäre, geistreich erfüllt. Eine Aufgabe, die gutes Gefühl und Klugheit auf die Probe stellt. Nur der Teppich mit der griechischen Kante, Stehlampe und Tischdecke sind wohl neu. Der Architekt jeder Übergangszeit muß sich auch auf Anpassung verstehen. Je mehr er das Essentiale der alten Kulturform erfaßt, um so besser legitimiert er sich auch in der Anpassung als Künstler. Niemeyer ist so ein Künstler. Er hat Kulturgefühl. Ein anderer würde nicht bedacht haben, daß ein Raum jener Zeit tiefe, dicke Wände haben muß. Auch den bürgerlichen Ton des Ganzen hat er sicher getroffen. Ist nicht pseudokaiserlich — nicht pseudofranzösisch. So ist's nur gewiß, daß unser Niemeyer, bei aller reichen Schöpferlaune, auch einmal ein altes Schloß mit alten Möbeln künstlerischer zu erneuern wüßte, als jene Eklektiker der Form, die man richtiger schlechte Tapezierer als Architekten nennen sollte. Niemeyer, der Sprößling eines alten gelehrten, literarischen Geschlechts, besitzt als unveräußerlichen Vorzug Kultur der Form. Die kommt ihm immer sehr offensichtlich zu gute.

Neben der Bibliothek ein Herrenzimmer. Hier sind einige ältere Möbel Niemeyerscher Erfindung. Ich schätze auch diese hoch — rein historisch, denn schon damals, vor beiläufig 10 Jahren, als die Kurven des „Jugendstils" so viel Verwirrung anrichteten, trat die Schaffensart unseres Mitgründers der Secession und der „Werkstätten" gegen unkultivierte Stürmer und Dränger klar hervor. Zur Abbildung auf Seite 61 nur das: Auch hier, wie in der Halle, ist der Kamin echt, keine Attrappe. Niemeyer haßt Scheinkamine und scheinbare Wachskerzen. Er scheut sich aber nicht, alte Beleuchtungs- und Heizungsmittel dort zu verwenden, wo sie ihm geboten und künstlerisch-gemütlich unersetzlich erscheinen.

Der Musikraum, durch eine breite, vierflügelige Schiebetür mit der Halle mehr verbunden als von ihr getrennt, wird für alle Zeiten eine künstlerische Auszeichnung Essens und der Kultur seiner vornehmsten Bürger bleiben. Das ist ein Raum von gleicher künstlerischer Bedeutung für Niemeyer und unsere Zeit, wie die Amalienburg für Cuvilliés und das ganze Rokoko.

Das von Linien, Flächen, Formen abhängige

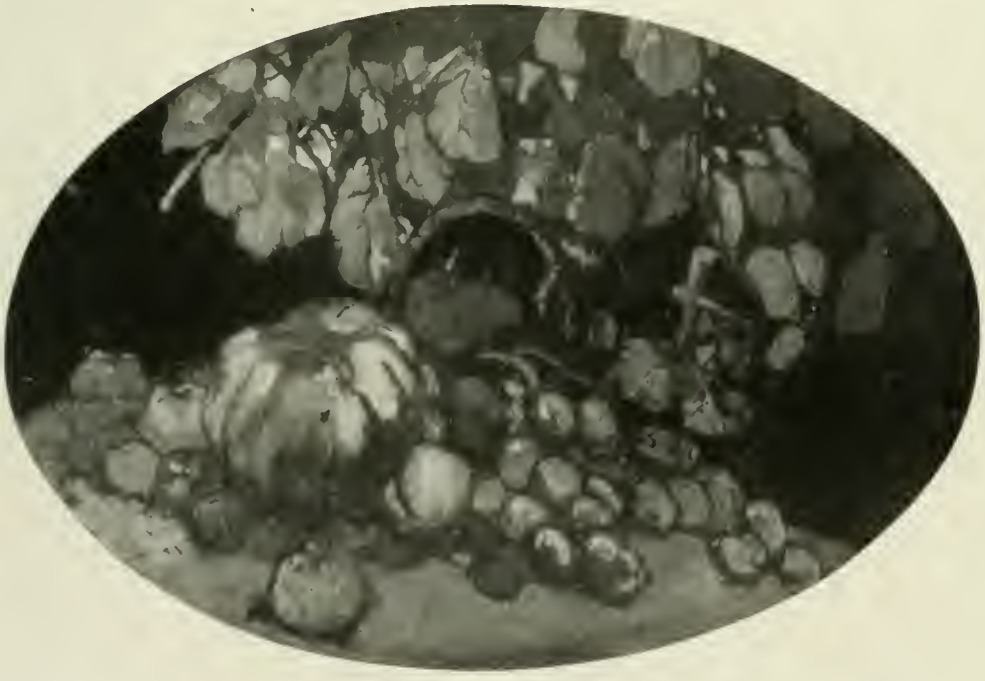
PROF. ADELBERT NIEMEYER — MÜNCHEN
MUSIKRAUM IM HAUSE KRAWEHL — ESSEN

PROF. A. NIEMEYER. AUSF: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN-
MÜNCHEN. MUSIKRAUM IM HAUSE A. KRAWEHL ESSEN.

PROFESSOR FRITZ ERLER—MÜNCHEN.

SUPRAPORTBILDER IM HAUSE KRAWEHL.

PROF. A. NIEMEYER. AUSF: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN-
MÜNCHEN. MUSIKRAUM IM HAUSE A. KRAWEHL—ESSEN.



WANDLEUCHTER IM MUSIKRAUM UND DEKORATIVES BILD IM ESSZIMMER.

PROFESSOR ADELB. NIEMEYER—MÜNCHEN.
NISCHE IM SPEISEZIMMER DES HAUSES A. KRAWEHL.
AUSFÜHRUNG: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN—MÜNCHEN.

PROFESSOR A. NIEMEYER—MÜNCHEN. AUSF: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN.

SPEISEZIMMER IM HAUS A. KRAWEHL—ESSEN.

PROF. A. NIEMEYER. AUSF: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN – MÜNCHEN.

SPEISEZIMMER IM HAUSE A. KRAWEHL ESSEN.

PROFESSOR A. NIEMEYER. AUSF: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN MÜNCHEN. SPEISEZIMMER IM HAUSE KRAWEHL—ESSEN.

Architektonische ist den Abbildungen nachzufühlen, auch zur farbigen Abbildung nur weniges. Der graue Nußbaum-Parkettboden, abgeschlossen durch einen wunderbar grauen Marmorsockel, der ringsum läuft. Ebenso die Marmorfassung der gemessen profilierten Türen. Silberne feine Stäbe lindern die dunklen Aufteilungen der gelblichen Wände aus Stucco lustro. Die altsilbernen Armwandleuchter von prächtiger Erfindung und Arbeit, die gleichartigen Beschläge der ruhigen Türen und Schränke, das tiefbraune Holz der Möbel, deren grau-grüner Seidendamast, auf dem grüne oder gelbe Kissen ruhen, machen allein schon den in mildes, weißes

PROFESSOR ADELBERT NIEMEYER—MÜNCHEN. BLUMENZIMMER IM HAUSE A. KRAWEHL—ESSEN.

PROF. ADELBERT NIEMEYER – MÜNCHEN. GANG IM I. STOCK DES HAUSES A. KRAWEHL.

Licht gehüllten Raum zu einem vollen musikalischen Genuß. Und nun Fritz Erlers Supraporten! Die Farbenakkorde des Raumes werden hier frei aufgenommen und umgestaltet. Sie sind farbig eins mit dem Ganzen. Ich schätze die Bilder hoch, auch als monumentale Leistungen: die Gemälde sind inhärente Teile der Architektur. Und das Herbe der Erscheinungen mildert und realisiert das Träumerische. In Fritz Erler fand Niemeyer den richtigen Künstler.

Der Architekt hat des Malers Schöpfung, dieser hat die des Architekten geistreich unterstützt. — Der Raum wird gewiß einst als Interieur unserer Zeit oft gemalt werden. Denn die Stimmung des Lichts ist so entzückend, so edel bemessen auf einen etwa silberhellen

PROFESSOR A. NIEMEYER MÜNCHEN. DURCHGANG IM ZWISCHENGESCHOSS DES HAUSES A. KRAWEHL.

Klang, wie wirs von allzufrostigen, modernen Repräsentationsräumen nicht kennen. Der Raum ist die künstlerische Umschreibung der junglröhlichen anmutigen Herrin des Hauses. —

Des Abends wird gern auf die Deckenbeleuchtung verzichtet, dann zittert der Wachskerzen wärmeres rötliches Licht von den Schildern der Wandleuchter auf gelbem Feld durch den festlich gehobenen herrlichen Raum.

Neben Musikraum und Halle das große übersichtliche Speisezimmer von etwa 8 zu 10 Meter. Hochpoliertes goldgelbes Kirschholz der Decke und Möbel über einem Teppich mit allerlei blau gibt die farbige Note. Die Gestaltung der Wandvertäfelung, bald Bild, bald Schrank, ist hervorragendes Beispiel wie alles, was Niemeyer bildet, Anmut und Würde, Reiz und Schlichtheit verbindet. Die schönen Niemeyerschen oval gefaßten Stilleben sind farbige und räumliche Helfer, wie die Glasschränke mit dem farbigen Porzellan gleichzeitig belebende Lichtquellen des Saales. Die Schränke sind innen belichtet, die Vorhänge verteilen das Licht. Die große Nische mit der Frühstückstafel für die Familie am Fenster ist baulich genützt durch eine zur Küche gehörende Kammer und eine die zum Speisezimmer gehört und das Silbergerät verwahrt. Niemeyer hat auf ein Büfett verzichtet, es wäre hier nur leere Form. Dafür gewährt die elegante Anrichte mit den schönsten blauenden Porzellan- und Fayencetellern, gewähren die Wandschränke mit so viel schönen Geräten und Gläsern Niemeyers und anderer Meister Anregung genug.

Neben dem Herrenzimmer liegt das Blumenzimmer. Weiß und braun Boden und Decke. Die Vorhänge rosig. In den Doppelfenstern der bunten Blumen wechselnde Fülle. Auch des Abends spenden die Fenster rosiges künstliches Licht, als obs für dies Haus weder Nacht noch Winter gäbe. Korbgeflecht decken hier die Heizkörper unter den Fenstern. Unsere Abbildung zeigt vortrefflich, wie das Licht an den gelblich-warmen Fliesen der Wände spielt. Leider unmöglich die zurückhaltende Feinheit der Stäbe, Pfeiler, Friese dieser keramischen

PROFESSOR ADELBERT NIEMEYER. DAMEN-ZIMMER IM HAUSE KRAWEHL.
AUSFÜHRUNG: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST—MÜNCHEN.

PROFESSOR A. NIEMEYER. ANKLEIDE-ZIMMER IM HAUSE KRAWEHL. AUSST. DEUTSCHE WERKSTÄTTEN – MÜNCHEN.

ADELBERT NIEMEYER—MÜNCHEN.
KINDERZIMMER IM HAUSE KRAWEHL—ESSEN.

PROFESSOR A. NIEMEYER MÜNCHEN. KINDERZIMMER IM HAUSE A. KRAWEHL.

Verkleidung und des Wandbrünnleins, das alles wieder dem hochentwickelten künstlerischen Fühlen und Können Ernst Pfeiffers zu danken ist.

Nur ganz wenig allgemeines zu den übrigen Teilen des Hauses. Breit sind alle Treppen und Gänge. Raumenge paßt nicht zu solchem Hausherrn, dessen Geist der Künstler immer zu prägen gewußt. Raumleere, Monotonie aber kennt nicht ein so fruchtbarer Raum- und Farbschöpfer wie Niemeyer. In jedem Zimmer begrüßt uns wieder eine andere Harmonie der Farben. Und alle die Teppiche und Gewebe, die Möbel und Geräte, die Kissen und die Bilder des Hauses Krawehl könnten ein „Museum Niemeyer" füllen, das dieses Künstlers glückliche und leichte Erfindung, seine liebenswürdige Eleganz, seine hohe Kultur glänzend offenbarte. — Viele Räume wären noch zu erwähnen. Das luxuriöse Ankleidezimmer der Dame zumal. Und dann gleich ihre andere Domäne: Die erstaunliche Flucht von Küchen, Anrichte-, Wirtschaftsräumen, deren Decken, Böden und Wände verkachelt sind! Hier ist Niemeyer den Angaben der praktischen Hausfrau mit allem Verständnis für jede bewährte technische Errungenschaft gefolgt. Hier wäre auch das weit ab vom Hause erbaute Stallgebäude zu nennen. — Natürlich wetteifern in den luxuriösen Bädern des Hauses Form- und Farbensinn. Selbst aus dem riesigen Kellerraum von der ganzen Länge des Querbaus hat Niemeyer mit einfachen Mitteln einen Saal geschaffen mit kleiner Bühne. Hier sind die Geister künstlerischer Fest-Improvisation zitiert. —

Sind die Kellerräume möglichst übersichtlich gruppiert, sind Küche und Speisesaal ebenso geschickt getrennt wie verbunden, so sind die Räume im ersten Stockwerk in drei selbständige Gruppen geteilt, für die Eltern, die Kinder, die Gäste. Auch sonst ist gar sehr viel praktisches hier geschaffen, was allen Architekten zur Nachahmung zu empfehlen ist. Niemeyer ist groß als Künstler, groß als Architekt, weil er ein tüchtiger Praktiker ist. Weise schaltet er mit den materiellen Mitteln, wie mit dem Material. Wo längstmögliche Dauerhaftigkeit zu erstreben ist, ist das kostbarste Material gewählt worden. So Kupfer für alle Röhren und Leitungen im und am Hause. Aber niemals ist mit Material geprotzt worden, wo die

PROFESSOR A. NIEMEYER—MÜNCHEN. RAUM IM KELLER FÜR IMPROVIS. FESTE.

künstlerische Wirkung unabhängig vom Material, wo das einfachere wohl gar eine schönere Lösung erschließt. Deshalb ist die Fassade nur verputzt, nicht mit Haustein umkleidet. Die kunstaristokratische Qualität bestimmte immer die Materialwahl Niemeyers.

Zur Ausführung der Innenausstattung hat er sich durchaus der „Deutschen Werkstätten" in München, die unter Bertschs berühmter Leitung stehen, bedient.

Noch viel mehr künstlerische Werke wird das Haus mit der Zeit einst bergen als jetzt. — So wird des Gartens Bassin wohl bald von einer edlen Bronze geziert werden.

Doch so wie es ist, ist das Haus eine raumkünstlerische Symphonie. Hoch ragt dieses Kaufherrn künstlerische Gesinnung und kunstwirtschaftliche Einsicht, der sich dies Heim bestellt. So oft auch Herr Krawehl England und Frankreich alljährlich besucht, hat er nicht alte oder neue fremde Möbel und Werke dort angekauft. Das können auch Ungebildete. Er wollte ein Heim von einzigartiger künstlerischer Physiognomie und Bedeutung. Adelbert Niemeyer schuf's ihm. Das ganze Werk ist erfüllt von der frohen und sicheren Art Niemeyerscher Kunst, der congenial ist des Hausherrn großzügiger, weltmännischer Sinn. Die Wahl dieses Künstlers war denkbar glücklich. Ein Führer neuer deutscher Kunst, hat er nichts von der mißfälligen Herbheit der Problematiker. Auch jenseits deutscher Grenzen ist sein Geschmack anerkannt. Liebenswürdige Anmut charakterisiert seine Kunst, unerschöpfliche Erfindung sein Gestalten als Architekt, Kunstgewerbler, Maler. Auf allen Gebieten der Kunst erfolgreich, beweisen die vielen Nachahmungen, die Unnachahmlichkeit seiner künstlerischen Persönlichkeit, die süddeutsche Volkstümlichkeit und norddeutschen Intellekt sympathisch vereint.

Wer dies Haus Krawehl und so viele andere große und kleine Schöpfungen Niemeyers kennt, wie ich, ist sicher: Niemeyers Name bleibt als der eines geschmacklichen Führers unserer Zeit, einer unvergleichlich glücklich schaffenden Persönlichkeit. So wird auch des Bauherrn Namen mit des Künstlers Werk allzeit ruhmvoll verbunden bleiben: Das Haus ist ein Monument neuen deutschen Geschmacks.

Was könnte es beglückenderes geben für irgend einen Bauherrn als solches Bewußtsein? . . . . . DR E. W. BREDT.

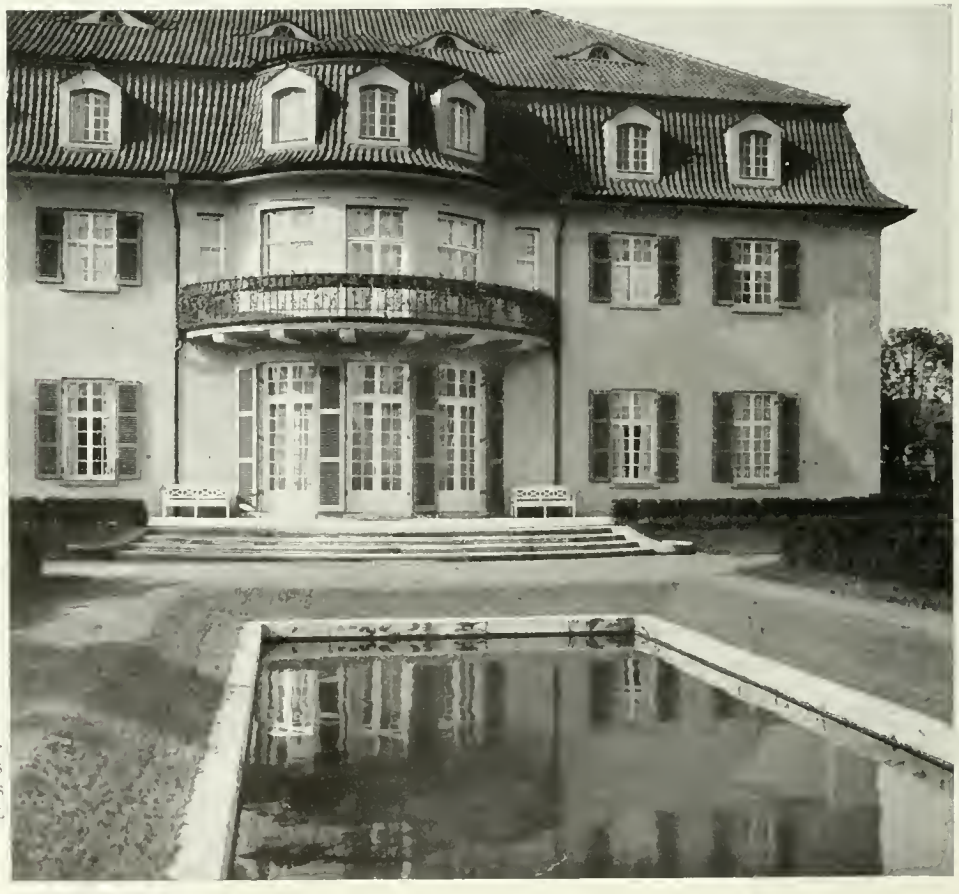
PROFESSOR A. NIEMEYER—MÜNCHEN. AUSF: VILLEROY & BOCH—MÜNCHEN UND BALLAUF DÜSSELDORF.

BADERÄUME IM HAUSE A. KRAWEHL ESSEN.

PROFESSOR NIEMEYER MÜNCHEN.
AUSFÜHRUNG: VILLEROY & BOCH MÜNCHEN.
KÜCHE U. SPÜLRAUM IM HAUSE A. KRAWEHL.

PROF. A. NIEMEYER MÜNCHEN. KÜCHE UND SPÜLRAUM IM HAUSE A. KRAWEHL ESSEN.

PROFESSOR ADELBERT NIEMEYER. AUTOGARAGE UND STALLUNG DES HAUSES KRAWEHL—ESSEN.



GARTEN-SEITE DES HAUSES KRAWEHL

RICHARD ADOLF ZUTT–MARIABRUNN.
»PORTRÄT« IN STEIN GESCHNITTEN.

ENTWURF: ROSA NEUWIRTH. AUSF: KERAMISCHE WERKGENOSSENSCHAFT.

DIE AUSSTELLUNG IM ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1912.

TU FELIX AUSTRIA. Eine österreichische Ausstellung war es. Österreichisch in ihrer ganzen Aufmachung, österreichisch in jedem kleinsten Gegenstand, in jeder Linie. Die Gäste aus dem deutschen Norden, die uns im Frühjahr zu besuchen kamen, fühlten das wohl. Sie merkten, daß diese Arbeiten, die da aus allen Kronländern zusammengekommen waren, aus einem Geiste geschaffen wurden, daß diese Künstler, mit so seltsam fremdländisch klingenden Namen: Bažant, Czapek, Dellavilla, Gallé, Gočar, Hunfalvy, Johnová, Kovařik, Rzivnatzová, Strnad und so fort in langer Reihe, mit den deutschen Künstlern Österreichs ein Gemeinsames verbinde: die österreichische Empfindung, der österreichische Stil. Politiker mögen es leugnen, mögen diesen alten Staat ein überholtes, unnatürliches Konglomerat von Nationen nennen. Die Künstler beweisen es in ihren Werken, daß es ein Österreich gibt und ein österreichisches Fühlen. Was uns in dieser Ausstellung gezeigt wurde, das klang in keiner Form, in keiner Farbenharmonie an Münchnerisches an, an Berlinerisches, Nord- oder Westdeutsches — aber es war alles österreichisch, ob es nun aus der grünen Steiermark kam oder aus dem industriereichen Böhmerlande. . . .

QUALITÄTSARBEIT. Qualitätsarbeit sollte gezeigt werden. Der deutsche Werkbund weilte zu seiner fünften Tagung in Wien und es galt, „den reichsdeutschen Vorkämpfern die Leistungsfähigkeit Österreichs auf diesem Gebiete vor Augen zu führen". Über die Früchte solchen Bemühens gab es unter denen, die sie sehen durften, nur eine einzige Stimme des Lobes. Die Saat heißen Strebens, redlichen Wollens beginnt aufzugehen, an allen Ecken und Enden regen sich die frischen, jungen Kräfte und, zögernd zwar und langsam, aber kräftiger von Tag zu Tag wächst die Hoffnung, daß uns ein neuer Frühling der Kunst emporblüht. Freilich, wenn unser Hoffen in Erfüllung gehen soll, werden diese Kunst, dieses Kunsthandwerk aufhören müssen, so exklusiv zu sein, wie sie heute sind. Die Künstler werden aufhören müssen, nur für die Reichen zu schaffen, sie werden aufhören müssen, von Mäzenatentum zu reden und zu träumen. Sie werden den Geist unserer Zeit begreifen, für die Massen arbeiten lernen müssen, die mit zäher Beharrlichkeit ihren Anteil an den Schönheiten dieser Welt fordern. Es soll der Dichter mit dem Fürsten gehen — so hieß es einst. Des Wortes Wahrheit hat sich gewandelt — es soll der Künstler mit dem Volke gehen. Und dieses Volk wird nicht freier, nicht froher, nicht glücklicher, wenn die Millionäre sich mit kunstvollen Möbeln und Geräten umgeben. Qualitätsarbeit für die Massen — das ist das Problem unserer Zeit. Blumentöpfe, die hunderte von Kronen kosten, Trinkgläser, deren jedes ein kleines Vermögen repräsentiert, Stühle und Tische, deren Preise für ein bürgerliches Einkommen un-

HELENE
JOHNOVÁ-
WIEN.

AUSFÜHRUNG:
KERAMISCHE
WERKGENOS-
SENSCHAFT.

erschwinglich sind, so wundervoll, so edel sie sein mögen: sie helfen uns nicht weiter. Wenn man sagt, daß diese Frühjahrsausstellung österreichischer Kunstgewerbe eine Ausstellung für die Reichen war, so ist damit der einzige Tadel ausgesprochen, den sie verdient.

THEORIE UND PRAXIS. Ein Erzherzog hat diese Ausstellung eröffnet, ein kluger Minister hat ihr Worte bedingungsloser Anerkennung gespendet. Ein Erzherzog und ein Minister — in den Schlössern aber, auch in den „modernen", herrscht noch immer kalter, überladener Prunk, und der Riesenbau des neuen Kriegsministeriums am Stubenring zeugt mehr von der Wiener Bauschande als von der Wiener Kunst. In jedem Ministerium sitzen wohl an die tausend Beamte. Diese tausend Beamte brauchen tausend Tintenfässer und jedes dieser Tintenfässer ist erbärmlichster Schund. Sie brauchen tausend Schreibtische und jeder dieser Schreibtische ist billigste Dutzendtischlerware; sie brauchen tausend Stühle und jeder dieser Stühle ist schäbige, kunstlose Schleuderarbeit. Exzellenz! Minister der öffentlichen Arbeiten! Sie sprachen so klug, so einsichtig von unseren Zielen. Geben Sie ein Beispiel! Es gibt noch Mittel, dem Kunstgewerbe auf die Beine zu helfen. . . .

ERZIEHUNG ZUM KUNSTGEWERBE. Es fehlt uns nicht an Künstlern, nicht an Schöpfern neuer Schönheit; wohl aber an denen, die sie verwenden wollen, verwenden können. Das wissen die Leiter des österreichischen Museums für Kunst und Industrie sehr wohl, und seit einiger Zeit sind sie daran gegangen, die Konsumentenkreise planmäßig zu beeinflussen, sie zu erziehen. Die Wiener Kunstgewerbeschule veranstaltet jetzt Jugendkurse, an denen Kinder im Alter von sechs bis 14 Jahren teilnehmen. Es wird da gemalt, gezeichnet, modelliert, gestickt, genäht, entworfen. Nicht Künstler sollen diese Kurse erziehen, nicht Produzenten, sondern Konsumenten. Die künstlerische Empfindung soll geweckt, geführt, geklärt werden. Es ist ein Versuch. Ließe er sich im Großen durchführen, an allen Schulen des Reiches mit gleichem Verständnis — in zehn Jahren hätte aller Jammer ein Ende. Denn des Konsumenten Wille geschieht. Verlangt er Schund, so wird Schund fabriziert, fordert er edle Arbeit, so wird sie ihm in überreicher Fülle.

SCHULE UND SCHÜLER. Diese Ausstellung war ein wunderbarer Beweis für den Wert guter Schulen. Vor fünfzehn, zwanzig Jahren gab es in Österreich so gut wie kein Kunstgewerbe. Als die jungen, mutigen Kräfte die Kunstgewerbeschule in ihre Hände bekamen, wurde es allgemach lebendig und heute sind die Schüler den Meistern längst ebenbürtig an die Seite getreten. Nörgler behaupten zwar, daß der Lehrer, je besser, je bedeutender er

ENTWURF: OLGA SITTE, WIEN. KERAMIK: WINDHUNDE.

AUSSTELLUNGS-RAUM DER »WIENER KERAMIK«. M. POWOLNY UND B. LÖFFLER. WANDBEMALUNG: PROF. B. LÖFFLER.

IDA SCHWETZ-LEHMANN, WIEN.

AUSF: KERAMISCHE WERKGENOSSENSCHAFT.

ist, um so mehr die Schüler in seinen Bann schlägt, daß sie sich ihm zu sehr anpassen, zu viel seiner Art annehmen. Ich glaube aber, es ist kein Grund, sich darüber zu grämen. Denn der hochstehende Durchschnitt scheint mir wichtiger zu sein als die exzellente Einzelleistung. Österreich war schon zu lange nur das Land hervorragender Einzelleistungen. Es war Zeit, daß wir daran dachten, den Durchschnitt zu heben. An der heutigen Leistungsfähigkeit des österreichischen Kunstgewerbes haben außer den großen Kunstgewerbeschulen vor allem die Fachschulen einen erheblichen Teil des Verdienstes. Denn gerade sie bilden wirkliche Kunstgewerbetreibende heran, die keinen anderen Ehrgeiz haben, als vollgültige Handwerker zu sein. Der Aufschwung der österreichischen Fachschulen aber begann mit dem Einzug des modernen Gedankens. Was sie ihre Schüler lehren, ist vor allem eines: im Material zu denken, aus dem Material heraus zu schaffen.

GRÖSSE IM KLEINEN. Kürzlich las ich irgendwo: Geschmack ohne schöpferische Kraft ist Kunstgewerbe. Wie unwahr das ist, läßt sich am besten an kleingewerblichen Erzeugnissen erkennen, von denen dieses Heft eine große Zahl wiedergibt, die in Form und Farbe, Maß und Empfindung vollendete Kunst sind. Keramiken gab es in dieser Ausstellung, die so großzügig komponiert waren, so bedeutend in der Auffassung, so ebenmäßig, daß es blinde Torheit wäre, sie geringer zu werten, als die Werke der sogenannten „hohen" Kunst. Es kann in einem kunstgewerblichen Werke, in einem Bucheinband, einer Blumenvase, einem Schmuckstück mehr künstlerischer Einfall, künstlerische Größe stecken, als in manchen Riesenschinken, in Öl auf Leinewand gepinselt.

Es mag wahr sein, daß der große Künstler für die Ewigkeit schafft, der Kunstgewerbler nur für den Tag. Wir Alltagsmenschen in unserer Schwäche aber empfinden die Bedürfnisse des Tages stärker, als die Bedürfnisse der Ewigkeit. Jene gilt es zuerst zu befriedigen. Deshalb wird ein kraftvolles Kunstgewerbe immer der beste Nährboden sein und bleiben für eine große Kunst. — FRANZ PLANER.

M. POWOLNY UND B. LÖFFLER – WIEN. WIENER KERAMIK MIT SCHWARZEM DEKOR.

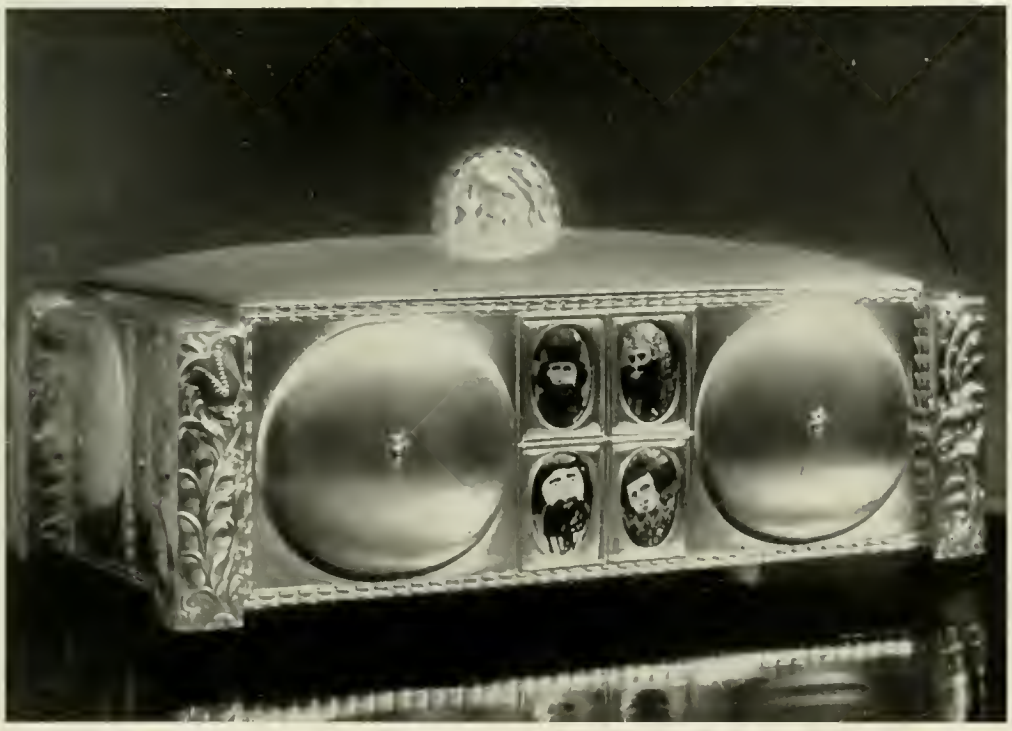
PROFESSOR B. LÖFFLER – WIEN.

AUSSTELLUNGS-RAUM DER „WIENER KERAMIK".

ARCH. HANS BOLEK. AUSFÜHRUNG: J. DEIMEL. FRUCHTSCHALEN U. DOSE IN GETRIEBENEM SILBER.

ARCH. ERNST LICHTBLAU. AUSF: J. POLLAK. BOWLE IN SILBER MIT ELFENBEINGRIFFEN.

R. KARGER. AUSFÜHRUNG: E. FRIEDMANN. KAFFEE-SERVICE. SILBER VERGOLDET.



ARCH. ERNST LICHTBLAU. AUSF: J. POLLAK. SILBERKASSETTE MIT EMAILEINLAGEN.

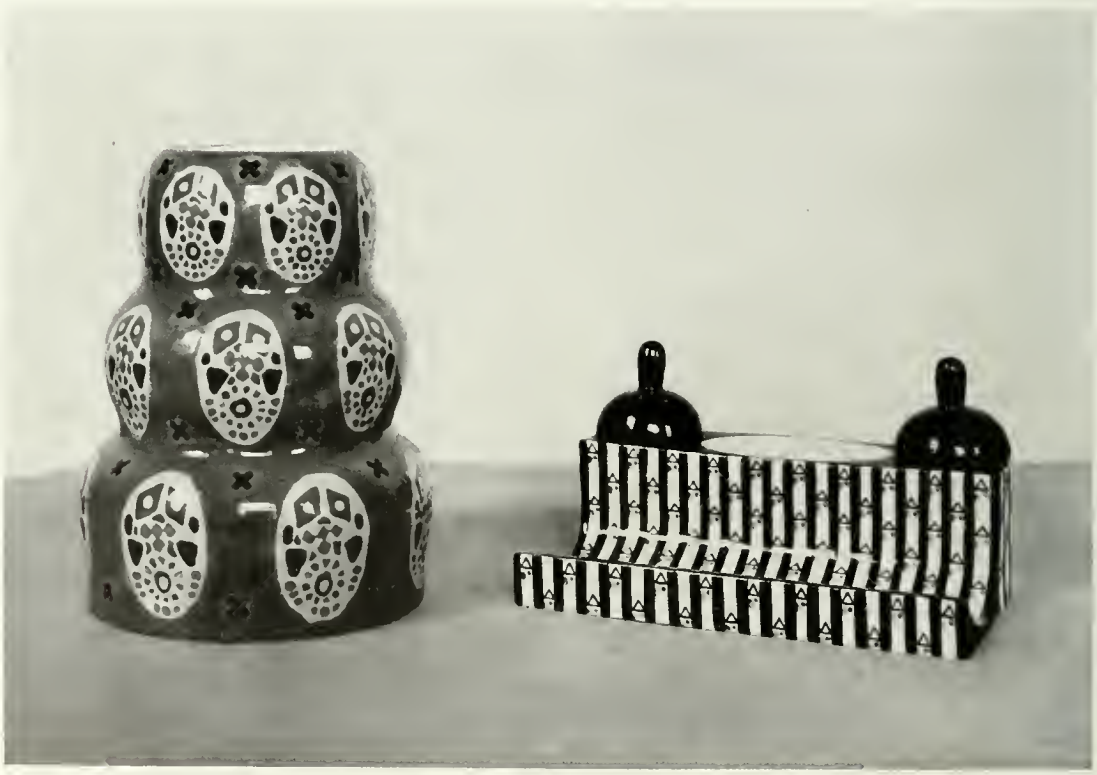
ARCH. CARL WITZMANN. AUSF: K. KREHAU. SCHREIBGARNITUR IN PERLMUTTER.

ARCH. J. BOLEK. AUSFÜHRUNG: A. POLLAK. LEUCHTER UND TEEKANNE IN SILBER.

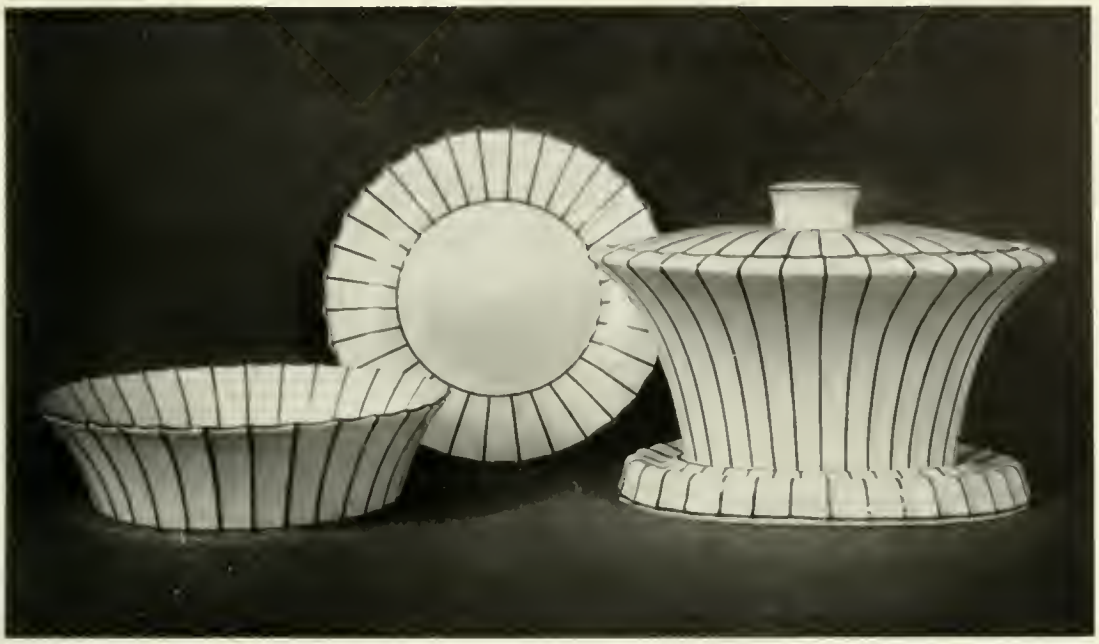
ENTW.: ARCH.
PH. HÄUSLER

LEDERWAREN-
AUSFÜHRUNG:
WILH. MELZER.

PROF. JOSEF HOFFMANN. AUSFÜHRUNG: J. BÖCK. FRÜHSTÜCKS-SERVICE IN PORZELLAN MIT GOLD-DEKOR.



FR. FOCHLER – WIEN. AUSF: WIENER KUNSTKERAMISCHE WERKSTÄTTEN. VASE U. TINTENZEUG. FAYENCE BEMALT.

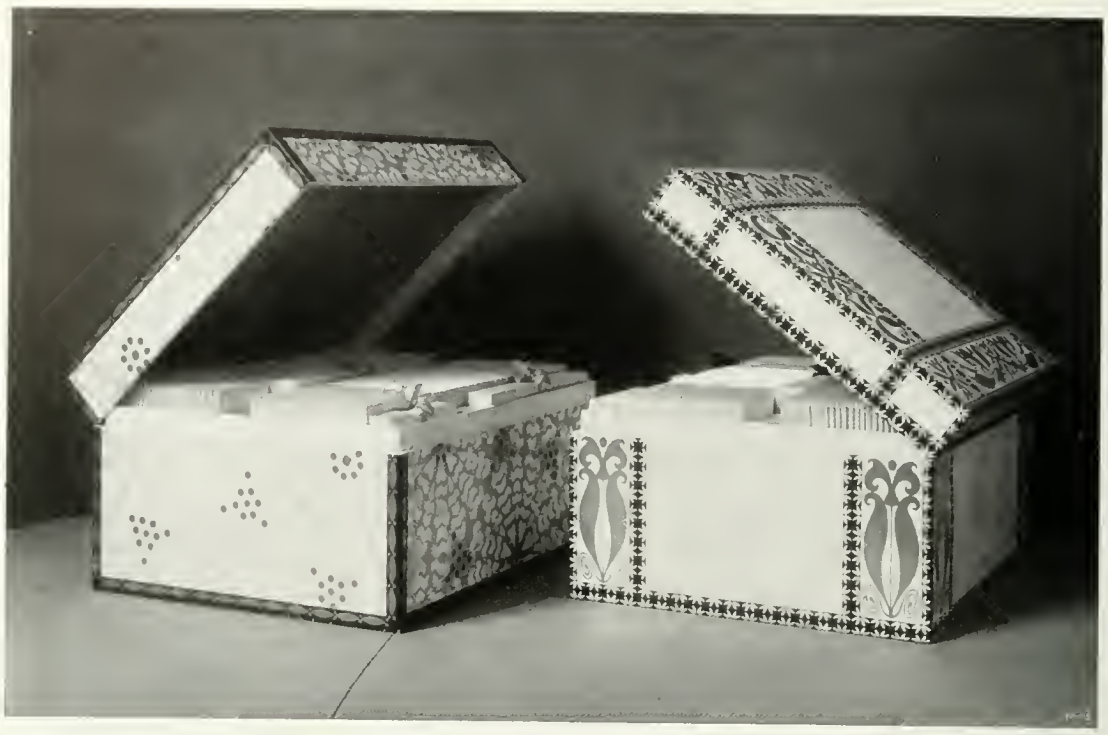


PROF. J. HOFFMANN. AUSF: J. BÖCK. PORZELLAN-SERVICE.

J. & L. LOBMEYR WIEN. POKAL UND ZIERVASEN IN GESCHLIFFENEM KRISTALLGLAS.

J. E. WIMMER – WIEN. AUSFÜHRUNG: WIENER WERKSTÄTTE – WIEN. BLUSEN UND KLEID IN BEDRUCKTEM SEIDENSTOFF.

ENTWÜRFE UND AUSFÜHRUNG: YVONNE BRICK - WIEN. KLEID IN CRÊPE DE CHINE, GEBATIKT.



GUIDO HEIGL, AUSF: THEYER & HARDTMUTH. KASSETTEN FÜR BRIEF-PAPIER.

K. K. LEHR- UND VERSUCHSANSTALT FÜR KORBFLECHTEREI—WIEN. GEFLOCHTENE KÖRBCHEN.

BRÜDER
ROSENBAUM

PAPIER-
KASSETTEN
UND DRUCK-
SACHEN.

ENTW. U. AUSF: MELITTA LÖFFLER. WOLLSTICKEREIEN AUF SEIDE.

Es gibt nichts Absolutes in der Kunst. Kunst ist nicht Wissenschaft. Der Weg für neue Versuche, für neue Methoden, neue Anwendungen und Ausnutzungen ist immer offen, und gerade das macht die Ausübung der Kunst in allen ihren Formen so anziehend, immer frisch und begeisternd. WALTER CRANE.

Unedle Arbeit, das ist Arbeit, die den Arbeitenden entwertet, seinem Leibe oder seiner Seele Schaden bringt, die bei ihm Fähigkeiten weder entwickelt, noch verlangt.

Unedle Arbeit, das ist ein treuloses Schaffen, bei dem der Schaffende nicht sich selbst gibt, bei dem er sich betrügt, oder die betrügt, die das Werk gebrauchen oder genießen sollen und nicht mit Künstlichkeit und falschem Schein getäuscht werden wollen.

Unedle Arbeit ist endlich Arbeit, die den Stoff vergewaltigt, ihn wider seine Natur gebraucht.

Dr. ADOLF VETTER—WIEN.

Häßlich ist in der Kunst das, was keinen Charakter hat, das heißt weder äußere noch innere Wahrheit besitzt, was falsch und künstlich ist, was anstatt ausdrucksvoll zu sein, »einnehmend« sein möchte, was ohne Grund lächelt, ohne innere Ursache, sich aufdrängt und spreizt, alles was ohne Seele und Wahrheit ist, was sich nur mit Anmut brüsten will, kurz: alles was lügt. — — — — — — — RODIN.

ENTW. U. AUSF: FRAU MELITTA LÖFFLER WIEN.

TEEWÄRMER UND KISSEN ETC. MIT REICHER STICKEREI.

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN.

SEPTEMBER 1912.

DIE NEUEN STUTTGARTER HOFBÜHNEN. Am 15. September werden sich die beiden neuen Theater auftun. Die Lage ist denkbar günstig; alte, schöne Parkbestände liefern Hintergrund und Rahmen; besonders die Fassade des „Großen Hauses“ erhält von den umgebenden Baumgruppen eine sehr wirksame Unterstützung. Max Littmann, der Erbauer, hat sich in dieser seiner neuesten Schöpfung seines Rufes als erster Fachmann des Theaterbaues würdig erwiesen. Die ganze Anlage besteht aus 3 Teilen: dem „Großen Hause“ (für das große Wort- und Tondrama), dem „Kleinen Hause“ (für das Wortdrama intimerer Gattung und für die Spieloper, Operette und Verwandtes) und endlich dem Magazin- und Verwaltungsgebäude. Dieses ist von Littmann außerordentlich geschickt zwischen die beiden Bühnenhäuser eingefügt worden, sodaß sich zwischen den drei Bauten, die architektonisch durchaus ein Ganzes bilden, die mannigfaltigsten und für den Betrieb ersprießlichsten Verbindungen ergeben. Die ganze Anlage atmet Ruhe und vornehmen Geist. Für die Fronten kam überall Maulbronner Sandstein zur Verwendung, ein köstliches Material von gelbgrauen bis braunvioletten Tönen. Am Innenausbau ist in erster Linie das überall hervortretende technische Raffinement zu bemerken; diese beiden Bühnenhäuser verfügen wohl über alle Einrichtungen, die die moderne Technik überhaupt in den Dienst eines großen Theaterbetriebs zu stellen vermag. Der Unterschied in der Bestimmung der beiden Häuser war auch maßgebend für die künstlerische Gestaltung des Inneren. Das Zuschauerhaus der großen Bühne, grau, Silber und Altgold, ist durchaus auf Repräsentation gestimmt; das Foyer, eine pompöse Säulenhalle in gelblichem Marmor, bietet einen herrlichen Rahmen für höfische Prachtentfaltung. Die verschiedenen Vorzimmer vor den Logen der Fürstlichkeiten, des Intendanten usw. sind Meisterwerke der modernen Innenausstattung. Kleiner in den Mitteln, aber in der Wirkung womöglich noch schlagender, wärmer und geschlossener sind die entsprechenden Räume des Kleinen Hauses:

PROFESSOR MAX LITTMANN. DIE KÖNIGLICHEN HOFTHEATER IN STUTTGART. DAS KLEINE HAUS.

PROFESSOR MAX LITTMANN MÜNCHEN. DIE KÖNIGLICHEN HOFTHEATER IN STUTTGART. DAS GROSSE HAUS

das Foyer in amerikanischer Birke mit Gemälden von Adolf Münzer; das Zuschauerhaus, ein wahres Schmuckkästchen, in herrlichen, warmen Mahagonitönen. Diese beiden Räumlichkeiten bilden ohne Frage die künstlerischen Höhepunkte der ganzen Anlage. Die Mitarbeit der Malerei und der Plastik verdienen alle Anerkennung; zu erwähnen sind insbesondere die ruhigen, schönen Hermen von Epple im Foyer des Großen Hauses, das große Deckengemälde im Zuschauerhause daselbst von Julius Mössel und die ausgezeichneten dekorativen Malereien von Sachse & Rothmann im Theaterrestaurant; der Figurenschmuck an der Fassade des Großen Hauses beruht auf Bewegungsstudien des Professors Ludwig Habich und erfüllt an seiner Stelle recht gut seinen Zweck. Daß der Erbauer im übrigen seine sämtlichen wertvollen Erfindungen auf bühnentechnischem Gebiete hier verwertet hat, versteht sich von selbst. Die Reife, die Klarheit und die Brauchbarkeit der ganzen Anlage sind in jeder Hinsicht vorbildlich. W. M.

MANNHEIM. Kunsthalle. Für die Monate August und September ist eine Ausstellung südwestdeutscher, vorwiegend badischer Künstler veranstaltet worden. Sie kann gewissermaßen als Ergänzung der Baden-Badener Kunstausstellung gelten, von der sie sich durch strenge Sichtung und geschlossene Einheitlichkeit der Gruppierung auszeichnet. Der große Saal mit Werken von Hofer, Wieck, Freyhold, E. R. Weiß, Caspar und Schinnerer hat einen starken einheitlichen Klang, der bedingt ist durch die allen Werken zugrundeliegende Schulung an Cézannes flächenhafter Farbigkeit. Reich bewegte Akte von Hofer klingen mit plastischen Figuren von Hoetger herrlich zusammen. Freyhold und Wieck zeigen wogende, und stolz emporstrebende Blumenstücke mit starken leuchtenden Farben. E. R. Weiß zeigt in seinen Landschaften und Stilleben die starke, malerische Kultur, die ihm Cézanne (und vielleicht auch Matisse) an die Hand gegeben haben. Schinnerers „Liebespaar" springt in den Farben noch zu sehr aus-

PAUL POIRET PARIS. ABENDTOILETTE. TUNIKA SCHWARZER ATLAS, UNTERKLEID WEISSER ATLAS MIT TÜLLSCHLEIER, DIAMANTSCHNÜRE, DIAMANTBORDÜRE UND FRANSE ALS ALLEINIGER SCHMUCK.

PAUL POIRET PARIS. ABENDTOILETTE IN WEISSEM ATLAS MIT SCHWARZEM TÜLLÜBERWURF, SCHWARZE FRANSE, SCHMALES PERLMIEDER. KOPFSCHMUCK VIOLETTE SEIDE MIT DIAMANTSPANGE UND HOHEM REIHER.

einander. Von starker, explosiver, seelischer Schönheit sind die beiden visionären Werke K. Caspars, die – obwohl sie aus Greco starke Anregung gewonnen – doch einen persönlichen und einheitlichen Stil aufweisen. – Zwei weitere Kabinette führen Künstler von leuchtender Farbigkeit zusammen: den Mannheimer Th. Schindler, der in seinen letzten Werken noch intensiver und reicher geworden ist; den Pforzheimer Adolf Hildenbrand, der in weichen, fließenden Farbströmen in anspruchslosester Weise eine lyrische Naturstimmung von nachhaltiger Wirkung erreicht. Beide haben eine starke Empfindung für die soziale Psyche. Brasch und S. von Leth haben in der Anwendung ihrer technischen Mittel manches verwandte, aber Leth ist kräftiger, heiterer, sinnlicher und im Ausdruck farbiger. Der Kubist Kanoldt, der von Geburt Karlsruher ist, verleiht einem Kabinett durch den sonoren Klang seiner Farben eine stimmungsvolle Weihe. – Emil Bizer zeigt farbig heitere Landschaften, die sich mit der Schweizer Kunst berühren. Die Trübnerschule (Coste, Dahlen, Gräber, Grimm, Göbel, Segewitz, Wallischek) zeigt die technische Meisterlichkeit, vermag aber kaum neue und eigene Töne anzuschlagen. Nur Hans Sprung hat sich mit einem Ruck energisch von Trübner losgemacht und eine farbige Lebendigkeit und Leuchtkraft erhalten, die fast von Renoir herzukommen scheint. Besonders seine „Stilleben“ und eine kleine delikate Landschaft fesseln stark. Ein weiterer Saal vereinigt Stilleben von E. R. Weiß, Helene Albiker, M. Lesser, Knapp, Segewitz und P. Dahlen, und in einem letzten Kabinett fesseln einige Arbeiten von A. Strübe, die an die Trübnersche Art der 70er Jahre erinnern, ferner Landschaften von Dillinger und Örtel. Unter den graphischen Arbeiten fallen wiederum Handzeichnungen von Th. Schindler auf, die mit schnellen und persönlichen Strichen eine tiefe Innerlichkeit der Natur uns übermitteln. W. F. STORCK.

LOTTE PRITZEL - MÜNCHEN. VITRINENPUPPEN

GEORG GRAEF-LINDAU—WEIMAR. GEMÄLDE: »BADEANSTALT«

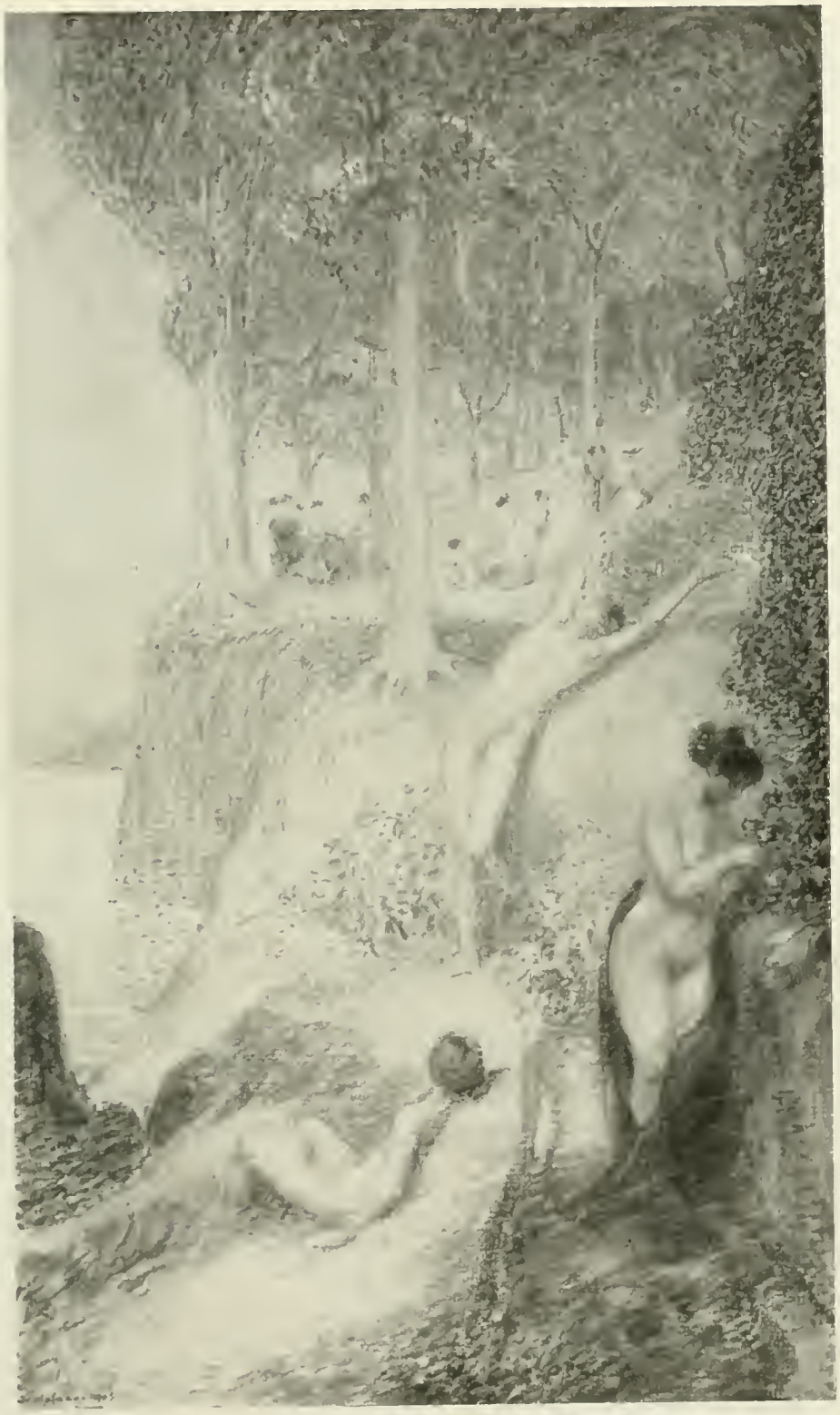
MÜNCHNER JAHRESAUSSTELLUNG IM GLASPALAST.

Die diesjährige Ausstellung im Münchner Glaspalast gehört gewiß nicht zu jenen, deren Jahr man sich einprägen müßte. Neue Probleme werden nicht behandelt, es geschehen keine aufregenden Dinge, ja nicht einmal eine Sensation, von der man eine Saison lang spricht, ist zu verzeichnen. Das wäre ja noch kein Mangel, und das Durchschnittsniveau der Ausstellung ist im Grunde kein schlechtes. Aber es fehlen die eigentlich starken Leistungen, in denen man eine besondere Kraft lebendig spürte. Und so wirkt die Ausstellung, obwohl der Durchschnitt vielleicht besser ist als in manchem früheren Jahre, durch die verhältnismäßige Gleichwertigkeit vieler sich ehrlich mühender Begabungen doch im Gesamteindruck ziemlich gleichförmig und ermüdend. Das erfreulichste an der Ausstellung ist, noch zu konstatieren, wie mannigfache Werte und Methoden, die zuerst Besitz einer Richtung waren und unter einem Etikett gingen, wie die verschiedenen impressionistischen und koloristischen Dinge, in gemäßigter Gestalt allmählich durchdringen und Allgemeinbesitz werden. Manches Bild aus dem Glaspalast könnte gewiß ebensogut in der Secession hängen. Damit soll nicht etwa ein borniertes Werturteil abgegeben werden, es soll nur konstatiert werden, daß die Anregungen gewirkt haben. Das Allgemeinniveau der Produktion bei den Künstlern, die nicht einen führenden Namen erringen und nicht für eine Elite kundiger Sammler, sondern für den Geschmack des naiven Publikums arbeiten, ist ganz zweifellos besser geworden, ebenso wie die kunstgewerbliche Produktion im allgemeinen besser geworden ist. Diese erfreuliche Konstatierung ist zugleich das einzige allgemeinere Urteil, das sich zu der Ausstellung im Glaspalast sagen läßt. Im übrigen liegt alles bei den Einzelnen; so wenig wie besondere Persönlichkeiten treten besondere Richtungen auf, die durch ihre Geschlossenheit

ANTON MÜLLER-WISCHIN MÜNCHEN. GEMÄLDE: »HERBSTTAG«

ein allgemeineres Interesse erregten. Jedes Werk tritt für sich auf, ohne daß uns doch eines ganz fesselte. Bei dieser Lage muß unsere Aufgabe von vornherein zersplittern. Wir können hier nur ein paar unzusammenhängende Notizen geben, die in keiner Weise erschöpfen sollen; wir müssen im einzelnen stecken bleiben, weil eben nichts weiter da ist als „Dies und Jenes".

Wir verweilen hier nicht bei dem in der Eingangshalle aufgestellten plastischen Werke von Ludwig Manzel „Kommet her zu mir", das anders zu beurteilen wäre, wenn es vor Bartholomés „Aux morts" entstanden wäre und das bei allen Vorzügen im einzelnen an dem Grundmangel leidet, daß ihm der architektonische Mutterboden fehlt, aus dem heraus allein für die ganze Anlage die überzeugende Motivierung erwachsen würde. Wir verweilen hier ebensowenig bei Adolf Hildebrands genügend besprochenem Bremer Bismarckdenkmal, dessen Modell in der Empfangshalle dominiert. Wir wollen uns auch nicht ausführlich über die Kollektivausstellungen verbreiten; sie gelten den Toten des Vorjahres, Ludwig v. Löfftz, an dessen Werken interessant zu konstatieren ist, wie sich in späteren Jahren die Palette zaghaft aufhellt, Otto Seitz, unter dessen Bildern jenseits aller großen Formate ein paar kleinformatige Stimmungslandschaften überraschen, in denen er den Reiz des wolkenlosen blauen Himmels, der ineinanderwirrenden Baumwipfel — wenn auch mit konventioneller Palette — aufsucht, Frank Kirchbach, von dem uns ein gutes Porträt seines Bruders warnt, ihn einseitig nach seinen historischen Kompositionen zu beurteilen, und August Holmberg. Ferner von Lebenden F. A. v. Kaulbach, in dessen Porträts auf jeden Fall Rassigkeit und Bravour steckt, und Martin Feuerstein, der an eine zeitlose christliche Monumentalkunst glaubt, welche



LUDWIG von HOFMANN. GEMÄLDE: FRÜHLING

M. ALBERT KOENIG MÜNCHEN. »BLICK AUF DEN AMMERSEE«

über alle ephemeren Wandlungen durch ihren Gegenstand erhaben ist, nur daß er dabei an die romantische Malerei des neunzehnten Jahrhunderts anknüpft, welche selbst eine literarische und abgeleitete war und zu den malerischen Dingen nur ein sekundäres Verhältnis hatte.

Von den Bildern, die der Jury der „Münchner Künstlergenossenschaft" unterlagen, folgt natürlich die überwiegende Zahl konservativen Malweisen, wofür die Reproduktion von Peter Philippis „Landwirt" einen sympathischen Vertreter zeigen mag. An den Bildern von Gg. Schildknecht besticht die solide Grundlage, und die Modellierung ist mit solcher Wärme erfaßt, daß man darüber vergißt, daß die Farbe doch etwas sehr zurückgehalten ist. — Am besten ist das Landschaftsbild vertreten. Neben guten konservativen Leistungen meist bekannter Namen folgt eine größere Zahl impressionistischen Zielen (Bolgiano, Leuteritz, Laubitz u. a.). Die erfreulichste Erscheinung auf der Ausstellung sind aber wohl eine Zahl von Landschaftsmalern, die sich die koloristischen Errungenschaften unserer Zeit mit empfänglichem Sinn aneignen, ohne sie nach einer technischen Richtung zu treiben, sondern sie benutzen, um inhaltliche Werte zu kultivieren und eine schlichte Stimmungswirkung zu erreichen. So nennen wir A. Müller-Wischin, an dessen „Herbsttag" man wohl auch in der Reproduktion erkennt, wie alles ebenso malerisch zusammengenommen wie intim empfunden ist, ferner O. Gampert, Peter Paul Müller, M. Albert König, Ernst Müller-Bernburg: alles mehr feinfühlige als überwältigende Begabungen, von denen jeder ein Gebiet sich errungen hat, das er mit Liebe bebaut. — Ferner wollen wir das Jahrmarktsbild des verstorbenen Russen Pimonenko nicht unerwähnt lassen, in dem eine Menge Licht steckt, ohne daß es im geringsten kreidig wird.

Von den Ausstellungen der Einzelgruppen nimmt die der Luitpoldgruppe den größten Raum ein. Die Ausstellung läßt schon durch den ersten Gesamteindruck, den die großen, lichten Bilder machen, erkennen, daß die Mitglieder der Gruppe durch gemeinsame Interessen geeint sind. Sie folgen meist Lichtproblemen, sie finden an der einfachen Kontur eine Menge farbiger Reize und werden durch den Reichtum im einzelnen von selbst zu großen Formaten geführt. Diese Einstellung führt zu schönen Ergebnissen, wenn der Blick aufs Sinnenfällige geht, so in der Landschaft, wenn womöglich noch ein paar belebende Tiere verhindern, daß der Betrachter auf ideelle Werte abgleitet, und im Porträt; sie läßt meist im Stich, wenn eine Steigerung ins Monumentale oder sonst ins ideell Bedeutsame versucht wird. In der diesmaligen Ausstellung sind respektable

PROFESSOR CARL SALTZMANN — NEUBABELSBERG.

IM WATTENMEER (JADEBUSEN.)

PROF. GEORG SCHILDKNECHT-MÜNCHEN.

BAUERNFRAU AUS SCHONDORF.

Namen mit niveaugerechten Leistungen vertreten, ohne daß man jedoch etwas verspürte, was weiter führen könnte.

In der Ausstellung der „Bayerngruppe" präsentieren sich Namen wie Ernst Liebermann, Hans v. Bartels, die Brüder Schuster-Woldan, Geffcken, Hoch, Sieck, Blos, Rabending. Die beigefügte Reproduktion nach Liebermann wirkt vielleicht etwas leer, der Reiz liegt darin, wie das durch die Vorhänge flächig einfallende Licht von dem schokoladefarbenen Parkett zurückstrahlt.

Recht solide, gereifte Werke bringt die Ausstellung des „Bundes". Hier finden wir die Porträts von Anton Gregoritsch, Walter Thor, Abecassis, Bohnenberger, die Landschaften von Küstner, die Plastiken von Vierthaler. Männer, die mit Fleiß an sich selbst gearbeitet haben und wissen, was sie an sich haben und von sich verlangen können.

Von den auswärtigen Künstlergruppen schneiden am besten die Weimarer ab, welche die hellen Räume der „Scholle" bezogen haben (diese hat dies Jahr bei Brakl ausgestellt). L. v. Hofmann hat drei wenn auch nicht überwältigende, so doch vollgültige Repräsentanten seiner farbenschönen Phantasiekunst geschickt. Sein Gegenpol ist Mackensen: dessen realistische Bilder sind wohl streng und mit Selbstkritik gemalt, aber doch etwas nüchtern. Max Thedy verwaltet mit bekannter höchster Sorgfalt das altmeisterliche Erbe. Besonderes Interesse erregen ein paar Bilder des vielgenannten Egger-Lienz. Diese eckigen Gestalten sind zweifel-

ALBIN EGGER-LIENZ-WEIMAR

ÖLGEMÄLDE: KOPFSTUDIE

los mit Temperament und Können hingesetzt, aber vorläufig ist alles noch mehr Pathetik als innere Größe, und die Gefahr der Kraftgebärde liegt nicht fern.

Unter den badischen Künstlern möchten wir neben Thoma, Volkmann und Schönleber insbesondere Rudolf Hellwag nennen. Seine „Glücklichen Stunden", die an ältere französische Anregungen anknüpfen, sind ein gutes Bild. Wie die Menschen unter diesen hohen Stämmen gesehen sind, wie das ganze Bild durch ein saftiges Braun zusammengehalten ist, von dem sich die Farben nur sparsam loslösen, um sofort Licht und Weite zu geben, das ist wirklich malerisch erfaßt, wenn auch nicht allzu originell vorgetragen. Die beiden anderen Bilder desselben Künstlers bleiben dagegen zurück; hier sind einzelne Teile dekorativ gesteigert, ohne daß doch eine reine Wirkung erreicht ist.

Die Ausstellung der Düsseldorfer macht, abgesehen von älteren Werken wie den Porträts von Ludwig Keller, einen ziemlich jugendlichen Eindruck. Hier scheint alles mögliche rege zu sein und das wäre ja erfreulich.

Von Plastiken nennen wir hier nur die „Träumerei" von Hermann Jacobs (Berlin), eine Brunnenfigur, gut charakterisiert in der mädchenhaften Haltung und der Durchbildung des Körpers, ferner von Otto Pilz (Dresden) einen sehr lebendig komponierten „Faunjungen mit zwei Bären" und eine kleinere Plastik. — Dann wäre aus den kleineren Bronzen noch manches Gute zu nennen. KUNO MITTENZWEY.

G. SCHUSTER-WOLDAN MÜNCHEN.
DOPPELBILDNIS: DAME MIT KIND«

PROF. RUD. HELLWAG KARLSRUHE.
GEMÄLDE: »GLUCKLICHE STUNDEN«

PETER PHILIPPI—ROTHENBURG.

DER LANDWIRT

THEODOR BOHNENBERGER—MÜNCHEN.

„KLEINER PASCHA"

MAX STERN – DÜSSELDORF. DIE PUTZMACHERINNEN

DIE ERZIEHUNG FÜR DAS KUNSTHANDWERK.

Unsre soziale Entwicklung hat dahin geführt, daß die Schule einen großen Teil der Erziehung übernehmen muß, die früher von der Familie und von der Werkstatt besorgt wurde. Damit tritt an das Gewerbe und weiterhin auch an den Staat die Notwendigkeit heran, einen Ersatz für das Verlorene zu schaffen. Im Kunstgewerbe vollzieht sich der Werdegang der Heranwachsenden im allgemeinen so, daß sie nach vollendeter Schulpflicht die Lehre durchlaufen und während dieser Zeit die allgemeinen Fortbildungsschulen besuchen. Während der Gehilfenzeit und darüber hinaus stehen ihnen die gewerblichen Mittelschulen, die Akademien und Hochschulen offen, in welche Anstalten übrigens auch solche Schüler eintreten, die aus den humanistischen und realistischen Bildungsanstalten kommen und keine gewerbliche Lehrzeit hinter sich haben. Mit der Eignung und Vorbereitung dieser jungen Leute zum Kunstgewerbe ist es nun freilich oft schlecht bestellt. Mit einer gewissen Summe von allgemeinen Kenntnissen sind sie wohl ausgestattet, aber was ihnen vor allem fehlt, das ist der Geschmack und das Gefühl für die künstlerische Gestaltung ihrer Arbeit und für die technische Handfertigkeit. Hieraus ergeben sich eine Reihe von Forderungen reformatorischer Art an den heutigen Schulbetrieb, die zu erfüllen man sich jetzt allenthalben anschickt und von denen in erster Linie zu nennen sind: ausgiebige Pflege des Zeichenunterrichtes und Einführung des Handfertigkeitsunterrichtes auf den verschiedenen Stufen der Volksschule, beginnend mit leichten Arbeiten in den ersten Schuljahren und fortschreitend bis zu den strengeren Werkstattarbeiten der obersten Klasse.

Auf einem anderen Wege sucht man in Frankfurt diese Frage zu lösen. Jeder Lehrling in einem gewerblichen Betriebe bekommt dort jährlich einige praktische Aufgaben gestellt, die er in der Werkstatt seines Meisters auszuführen

PROF. FRANZ GRÄSSEL. IMMERING. ENTEN AM UFER

PROFESSOR JULIUS BERGMANN KARLSRUHE. GEMÄLDE: MANN MIT KUH

hat. Die Art der Ausführung unterliegt der Beurteilung der Schule, und auf diese Weise überwacht die Behörde die praktische Ausbildung des Lehrlings und sucht sie zu fördern.

Besondere Maßnahmen erfordert die für die Zukunft unserer wirtschaftlichen Produktion so notwendige Ausbildung der künstlerischen Begabungen. Denn es ist zweifellos richtig, daß unsere wirtschaftliche Zukunft auf der Erzeugung von Gütern beruht, die andere Völker nicht so gut wie wir erzeugen können. Die Erzeugung solcher Produkte hängt von der künstlerischen Begabung und der technischen Geschicklichkeit der Produzierenden ab. Der ideale Zustand würde der sein, daß eine Person beide Eigenschaften in sich vereinigt. In der Regel wird freilich schon hier eine Teilung der Arbeit eintreten, indem die eine Person der Künstler ist, der den Entwurf macht, und eine andere der Techniker, der ihn ausführt. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, beide so auszubilden, daß sie gewissermaßen wie in einer höheren Einheit zusammenarbeiten lernen. — Nur wenn der Künstler sich mit allen Einzelheiten des technischen Betriebs vertraut gemacht hat, und nur wenn die Arbeit des Technikers getragen wird vom Gefühl für die Ideen des Künstlers, nur dann wird die Erziehung zum Kunstgewerbe die erwünschten Früchte tragen. Nicht durch die Einführung in die kunsthistorische Betrachtungsweise und auch nicht durch kunsttheoretische Betrachtungen, sondern durch praktische Einführung in die Technik und in den Geist guter Kunstwerke werden die Eigenschaften entwickelt, auf die es bei der Erziehung hauptsächlich ankommt. Deshalb wird die Werkstatt, in der ein tüchtiger Meister waltet, immer noch die beste Erziehungsstätte sein, und die Schule wird sich einer solchen um so mehr annähern, jemehr sie von den Vorzügen der guten alten Meisterlehre in sich aufzunehmen vermag. Die gesamte Entwicklung unseres kunstgewerblichen Erziehungswesens drängt mehr und mehr nach der praktischen Seite im Sinne der guten Werkstatterziehung, und alle Erfahrungen sprechen dafür, daß hauptsächlich die künstlerische Qualität der Lehrkräfte den Erfolg verbürgt. PROF. DR. A. PABST—LEIPZIG.

PROFESSOR E. LIEBERMANN-MÜNCHEN.

VORZIMMER I. D. KGL. RESIDENZ IN LANDSHUT. (PRIVATBESITZ)

MAURICE DENIS – PARIS.
GEMÄLDE: MUTTER UND KIND.
SAMMLUNG CURT HERRMANN.

H. E. CROSS-LE LAVANDOU SEESTÜCK

DER KÜNSTLER UND SEINE WELT.

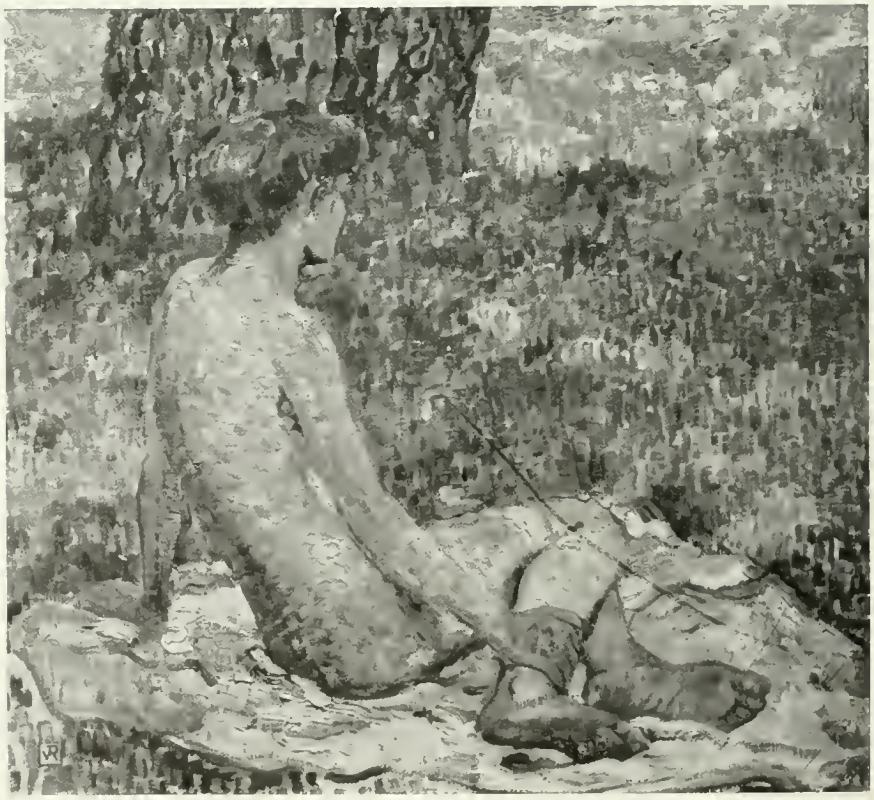
CURT HERRMANN BERLIN ALS MALER UND SAMMLER.

Wir wissen, daß Rembrandt ein Sammler war. Kostbare Gewebe und edle Metalle, Waffen, Trinkgefäße, faltenschwere Mäntel, Gleißendes und Glühendes hatte er um sich versammelt. Daß seine Träume von dem einen zum andern gingen und alle Pracht und alle Leidenschaften des Orients erlebten, unendlich fern der grauen, wäßrigen Krämerstadt: eine Welt, die ihm allein gehörte, ihm, Rembrandt. Aus dieser Welt wuchsen seine Bilder. Er sah einen Goldhelm an: so ward daraus ein Kleinod der Malgeschichte. Er nahm ein purpurnes Gewand vom geschmiedeten Riegel und: Saskia thronte für ewige Zeiten, eine Göttin der Liebe. Als aber dann dies alles zum Teufel ging und er, der Spott von Amsterdam, ein Bettler durch die Straßen schlich, da war er, malend, noch immer der gleiche: Rembrandt, der Held, der Dämon. Die Altersbildnisse des Verlumpten geben die eigentliche Wahrheit: daß Rembrandts zeugungsstarke Welt nicht um ihn, sondern in ihm war.

Mit Makart stand es anders. Man denke sich diesen Dekorateur des Fleisches in einer Scheune oder in einer Matrosenspelunke, denke ihn sich mit gerauftem Haar und gedunsener Haut. Der Zärtling, das Genie der Portiere brauchte das Halbdunkel des Museums, die Schmeichelung des Teppichs und die anreizende Freundschaft eines kopierten Tizians. Makart brauchte ein Milieu; Rembrandt war seine eigne Welt. Das sind so Unterschiede. Michelangelo hätte in einer Wüste leben können; vielleicht lebte er nie wo anders. Als er die Sixtina malte, lag er rücklings auf einem Leitergerüst. Das war alles, was ihn umgab. Die Gehilfen hatte er vor die Tür getrieben; er war mit sich selber allein. Als solch ein Einsamer, fern von aller früheren und fremden Schönheit, lebte auch van Gogh in Arles. Er wußte kaum, ob es außer ihm je einen Künstler gegeben hatte; er kannte keinen. In der kahlen Armut seiner Bauernstube stapelte er, was seine fiebernde Hand aus sterblicher Wirklichkeit zum ewigen Sein entriß.

Die Menschen sind verschieden. Der Schwede Larsson weiß über seine Kinder beinahe ebensoviel zu erzählen wie von seinen Bildern; zuweilen möchte man meinen, daß er überhaupt nur male, um das „Haus in der Sonne" zärtlich zu schmücken. An Ähnliches denkt man bei Curt Herrmann. Er wohnt zwischen Möbeln

PIERRE BONNARD PARIS. GEMÄLDE: »AN DER SEINE«



THÉO VAN RYSSELBERGHE PARIS. GEMÄLDE: »AKT«. SAMMLUNG CURT HERRMANN.

von Van de Velde und malte in die Architektur dieses Kosmopoliten gehorsame Dekorationen.

* * *

Es gibt etwas, was man das Mirakel der gesättigten Atmosphäre nennen könnte. Ringsum lebt und webt Kultur; niemand kann sich ihrer Wirkung entziehen. Sie wird zur Idee, zum Gesetz, zum höchsten Maßstab. So will das Verhältnis des englischen Hauses mit seiner Tradition und seiner verwandelten Gotik zu den Präraffaeliten verstanden sein. Es wurden diese Maler zu jenem Milieu einfach hinzugetan. Morris und Crane sind fast eine Einheit: der moralische Apostel und der, der ein Künstler sein wollte, ein Freier, ein Schweifender. Die Frage ist: ob so etwas wahr sein kann. Es ist wohl richtig, daß jedes Kunstwerk eine dekorative Wirkung zu leisten vermag; ob das Schmücken des Raumes aber die letzte Absicht der Kunst ist, das bleibt anzuzweifeln. Das muß verneint sein. Die Persönlichkeit ist mehr als der Raum. Der Hersteller des Raumes bleibt immer der Diener anderer und ist darum dem Maler gegenüber leicht der Schwächere. Der Maler kann, wenn er will, alles aus sich, alles für sich schaffen. Wenn nun das Umgekehrte eintritt, daß der Maler sich dem Raumhersteller eingliedert, so wird die dekorierende Dienstbereitschaft maßgebender als das Drama der Persönlichkeit.

Es wird immer gefährlich sein, einen blutstarken Maler in ein Haus einzulassen: er wird es sprengen, oder er wird sich kaum darum kümmern. Man denke sich Rembrandt unter der Aufsicht eines Architekten; das wäre der Ausbruch eines Vulkanes geworden. Man denke sich Manet beauftragt, für ein bestimmtes Zimmer ein Stilleben zu malen. Er hätte wahnsinnig gelacht. Er hätte die Forderung des guten Geschmackes, wie sie für die Raumeinrichtung mit Recht besteht, für ein Erdrosseln gehalten. Die Zugehörigkeit zu irgend einer Kultur war für ihn nur eine Blague. Als Liebermann einmal gefragt wurde, ob er es nicht logisch und kultiviert finden würde, wenn seine Bilder in Rahmen von Van de Velde hingen, soll er beinahe eklig geworden sein. Gewiß, er sammelt Japan; als er sich aber ein Haus bauen ließ, wählte er einen Schüler Messels. Sollte

VALTAT—PARIS. GEMÄLDE: NACH DER EBERJAGD. SAMMLUNG CURT HERRMANN.

PAUL GAUGUIN. BRETONISCHE LANDSCHAFT

es, dazu im Vergleich, nur ein Zufall sein, daß Van de Velde über jene Maler, die (naiv angeschaut) den Impressionismus dekorativ nützten, diese Worte schrieb: „Nirgends ist die intellektuelle Teilnahme an der Entwicklung der neuen Linie so weitgehend wie in den Werken der Neo-Impressionisten." Und: „Seurat befreite als erster die Linie von den Eigenarten des romantischen Rhythmus und seiner Akzentuierung." Sollte es nur ein Zufall sein, daß Van de Velde in seinem eigenen Hause Seurat und Signac hängen hat, und Curt Herrmann, der deutsche Schüler dieser französischen Neos, sich durch Van de Velde einrichten ließ. Man kann getrost daran erinnern, wie Velde von denen, die „ihre Empfindungen, das Tempo und den Rhythmus ihres Lebens dem Pulsschlag unserer Zeit angepaßt haben", erwartet, daß sie neben Seurat und Signac einen Manet besitzen und ehren; es bleibt in dem, was er über die Notwendigkeit sagt, die Bilder zu lieben, doch deutlich die Tendenz zur Kulturgemeinschaft spürbar. Eine Tendenz, die fruchtbar ist für den Architekten; die aber dem Maler gefährlich werden kann, weil sie gar leicht die diskrete und schwankende Grenze zwischen dem Dekorativen und dem Kunstgewerblichen gegen dieses hin verschiebt.

Man fühlt sich gedrängt, zu fragen: ob nach der Art Seurats oder Signacs das Bildnis eines versoffenen Bettlers als ein Dokument genialer Menschlichkeit gemalt werden könnte. Und: welchen Lebenszweck ein Stilleben des Curt Herrmann zu erfüllen hätte, wenn es nicht einem spiritualisierten Raum der klingende Akzent, der destillierteste Schmuck sein würde. Solcherlei fragt man; und es wird einem immer gewisser, daß für Rembrandt, Liebermann, Gogh der Rahmen, das Zimmer, der Saal nie mehr als eine zufällige Herberge sein kann und stets eine Gleichgültigkeit bleiben muß: sie werden von dem Mirakel des gesättigten Raumes nicht berührt. Sie leben jenseits der Kultur.

* * *

Wir sind ganz entzückt von jenen Malern, die aus einer Palette reiner, durch nichts getrübter Farben die graziösesten Lichtspiele, Mosaiken von nervösem Reiz und artistisch parfümierte Feuerwerke zu locken wissen. Wir finden, daß diese heiteren Arrangements gepflegter Sinnenlust in geistreicher Verwandtschaft stehen zu dem irisierenden Zauber antiker Gläser, zu der paradoxen Monumentalität chinesischer Porzellane und zu der gleißenden Kälte von Gefäßen, die aus Silber geschlagen wurden. Daher kommt es, daß wir durch Bilder von Seurat, Signac, Croß, Luce, Ryssel berghe gewissermaßen in eine moussierende Wallung versetzt werden; wir fühlen unsere Nerven umschmeichelt von einer weißen Farbigkeit und unsere Gedanken durch das Gleichmaß eines durchsichtigen Rhythmus zur Ruhe gebracht. Optische Vibrationsmassage und Fata Morgana eines aus Wollust disziplinierten Milieus. . . .

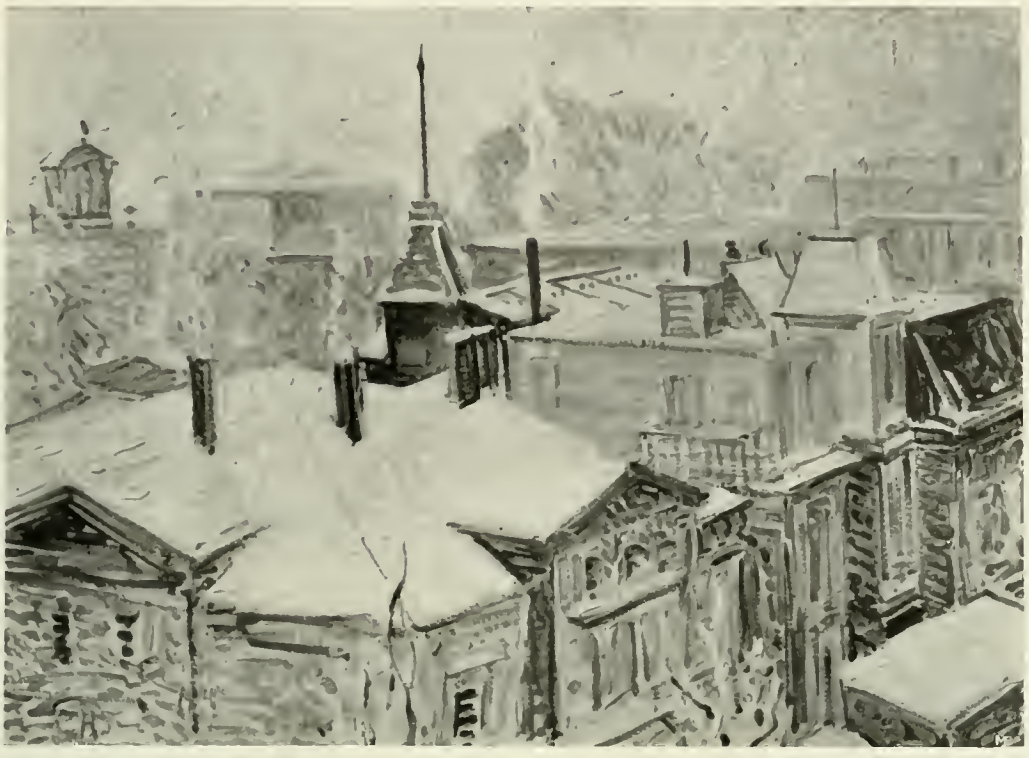
Indessen, wie das bei Künstlern oft der Fall ist, so werden auch diesmal die um Seurat, die Franzosen wie die Deutschen, nicht zufrieden sein, wenn man das an ihnen liebt, was ihr Wesentliches ist. Diese Maler meinen, daß der eigentliche Wert ihrer Art, die sie Neo-Impressionismus heißen, eine wissenschaftlich gegründete Farbentheorie sei; nämlich die, daß „jede Mischung auf der Palette den Weg zum Schwarz bedeutet". Sie wissen, daß die chemische Mischung von Blau und Gelb Grün erzeugt, die optische Mischung eines Blau, das neben Gelb steht, Weiß ergibt. Solche Wissenschaft machen sie sich zum Gesetz. Etwas Ähnliches gab es schon einmal; damals, als die Perspektive in die Welt kam. Die italienischen Malerbücher der Renaissance sind voll von theoretischen Mitteln, durch die Perspektive das reine Kunstwerk zu gewinnen. Wir lernten längst, daß all solche Wissenschaft überwun-

VINCENT VAN GOGH. GEMÄLDE: BAUERNHÄUSER . SAMMLUNG CURT HERRMANN.

den wurde. Die Europäer nahmen die Perspektive in ihre Sinnlichkeit hinein. Und erst, als die Mathematik völlig Fleisch geworden war, wurde sie künstlerische Form. Das ist der Weg von Pollaiuolo zu Liebermann. Daneben aber, beinahe könnte man sagen: darüber hinaus, wurde entdeckt, daß ganze Rassen für die Perspektive kein Gefühl haben, es nicht haben können, wenn sie nicht in ihrem natürlichen Empfinden und ihrer künstlerischen Bestimmung tödlich gelähmt sein wollen: Asia. Wobei noch anzumerken ist, daß dieser Widerwille gegen die Perspektive, von der die Renaissance glaubte, daß sie die Wissenschaft der Kunst sei, heute selbst in Europa wieder machtvoll zunimmt: Hodler, Pechstein und all die Jungen. Wir müßten nun einigermaßen gewaltsam jegliche Erkenntnistheorie verleugnen, sollten wir glauben, daß die neue Wissenschaft von der Farbteilung ein höheres Recht und eine gewissere Zukunft hätte, als jene alte Perspektive. Wir streiten nicht, daß die Farbteilung zuweilen Vorteile gewährt und die Kraft des einzelnen Fleckes wie die der Zusammenklänge elastisch zu steigern vermag. Nur: es kann solche technische Möglichkeit niemals Postulat der künstlerischen Absicht sein. Der Künstler hat immer nur einen Imperativ über sich: den seines Blutes. Einiges, von dem, was die Chemiker lehren, wird vielleicht, wie damals die Perspektive, in der Künstler Blut übergehen; aber auch dann wird die Farbteilung für die andern, die nicht wollen, nicht können, kein Sakrileg sein. Das muß gesagt werden, wenn man gerade dabei ist, sich

E. VUILLARD-PARIS.

GEMÄLDE: »MÄDCHEN«



CURT HERRMANN—BERLIN. GEMÄLDE: »HÄUSER IM SCHNEE«

zu freuen an einigen Individuen, die mit leidenschaftlicher Heftigkeit und charaktervollem Fanatismus diese Farbteilung zu einer Gymnastik ihrer Sinne und ihres Handgeschickes nutzten. Das muß gesagt sein, wenn man vor den Möbeln eines Architekten steht, dessen Instinkt sich das Eigentliche der Farbteilung, die Logik der Reinheit, beinahe in höherem Maße zunutze machte, als dies jene Maler vermochten.

* * *

Die Möbel, die Van de Velde für Curt Herrmann schuf, sind in Vollkommenheit eine Erfüllung dessen, was Karl Scheffler einmal von diesem reifen Europäer (der zugleich Kosmopolit ist) sagte: „In der ästhetischen Sensibilität konzentriert sich ihm symbolisch der Sinn des Daseins." Das weiße Speisezimmer hat das Temperament eines kühlen Bergstromes und die Durchsichtigkeit eines Kristalles. Man sieht weniger die festen Körper, als die Bewegungen des Hirnes, durch die sie entstanden. Sie sind weniger materielle Bildungen, als Spannungen der Intellektualität. Sie sind unarchitektonisch in dem Sinne, wie die Wunder der Ingenieure es sind. Sie sind Elemente höchster Architektur, wenn man solche Eigenschaft Körpern zugestehen will, die unser unbewußtes Sehnen nach dem Raum zu einer unentrinnbaren Illusion steigern. Es ist durchaus möglich, daß der Fachmann diese Möbel, obgleich sie ganz aus Zweckmäßigkeit und Werkzeug heraus gedacht wurden, für unbedeutend achtet, schon darum, weil sie so wenig kompliziert sind. Wir andern aber fühlen das Geistige einer schöpferisch strebenden Sinnlichkeit, deren Bewußtsein mit der Gleichmäßigkeit der Magnetnadel dahin weist: daß alles Leben schon in der Regung Form sei. Für solche Lebensart gibt es keinen besseren Beweis als den, daß Velde sich nicht, wie die meisten Architekten, damit begnügt, einige Ornamente oder reduzierte Illustrationen über die Räume zu verteilen; daß er vielmehr nur die besten und selbständigsten Maler zu ertragen vermag. Er ist ein leidenschaftlicher Liebhaber des Bildes, das aller Wirklichkeit abgekehrt, musikalisch klingt; er ist, was die Macht der Vorstellung betrifft, vielleicht der einzige wirklich vollkommene Neo-Impressionist.

* * *

Es ist ganz selbstverständlich, daß Curt Herrmann, der ehrlich um den Stil kämpft,*) und der

*) Curt Herrmann, Der Kampf um den Stil. Berlin, 1911, E. Reiß.

CURT HERRMANN-BERLIN.

GEMÄLDE: EISENBAHN-BRÜCKE

weiß, daß die Kunst der Sinn der Welt ist, in seinem Milieu nichts duldet, was nicht irgendwie dem ersehnten Konzert entgegenschwingen würde. So finden wir in seiner Wohnung nur Künstler, die durch die Kunst die Erde von sich selber befreien wollen, nur Künstler, denen die Kunst in ungezügeltem Grad etwas Selbständiges ist. Von Manet und Liebermann, über van Gogh und Gauguin zu Signac und Croß, zu Denis und Matisse: das ist die Phalanx, die in den Schlachten des Rhythmus gegen den Naturalismus, der höheren, musikalischen Wirklichkeit gegen die plumpe oder effektreiche der Satten kühn, hoffnungsfroh und selig voranschreitet.*) Curt Herrmann liebt diese Phalanx mit der großen Glut eines zielgewissen Mannes; in ihrem Gefolge zu marschieren ist das Glück seines Lebens. So wollen seine eignen Bilder angesehen sein. Es ist Programm in ihnen, Bekenntnis zu einem Kulturkreis, Suchen nach einer Welt. Das ist zugleich ihre Gefahr und ihr Segen. Gefahr: wenn man an Rembrandt denkt, der nicht mehr nach einer Welt suchte, sondern selber diese Welt war. Segen: wenn man sieht, wie der heute schon Sechzigjährige mit beweglichem Eifer, von seinem Milieu und seinen leidenschaftlich geliebten Genossen immer wieder gespornt, nicht müde wird, für die jungen und jüngsten Reizungen seiner Sinne eine geschliffene Form und damit einen neuen Baustein für die begehrte Welt zu finden. R. BREUER.

*) Die Sammlung umfaßt: Manet, Pfirsiche; Liebermann, Korbflicker (77); 2 van Gogh; 1 Gauguin; 3 Bonnard; 1 Vuillard; 2 Denis; 3 Croß; 8 Signac; 2 Rysselberghe; 1 Luce; 1 Matisse; 7 Valtat; 1 Manguin; 2 Derain; 1 Sérusier; 1 Guérin; 1 Sue. Außerdem Zeichnungen von Heine, Maillol, Rodin.

VINCENT VAN GOGH. »KORNFELD«
AUS DER SAMMLUNG C. HERRMANN—BERLIN.

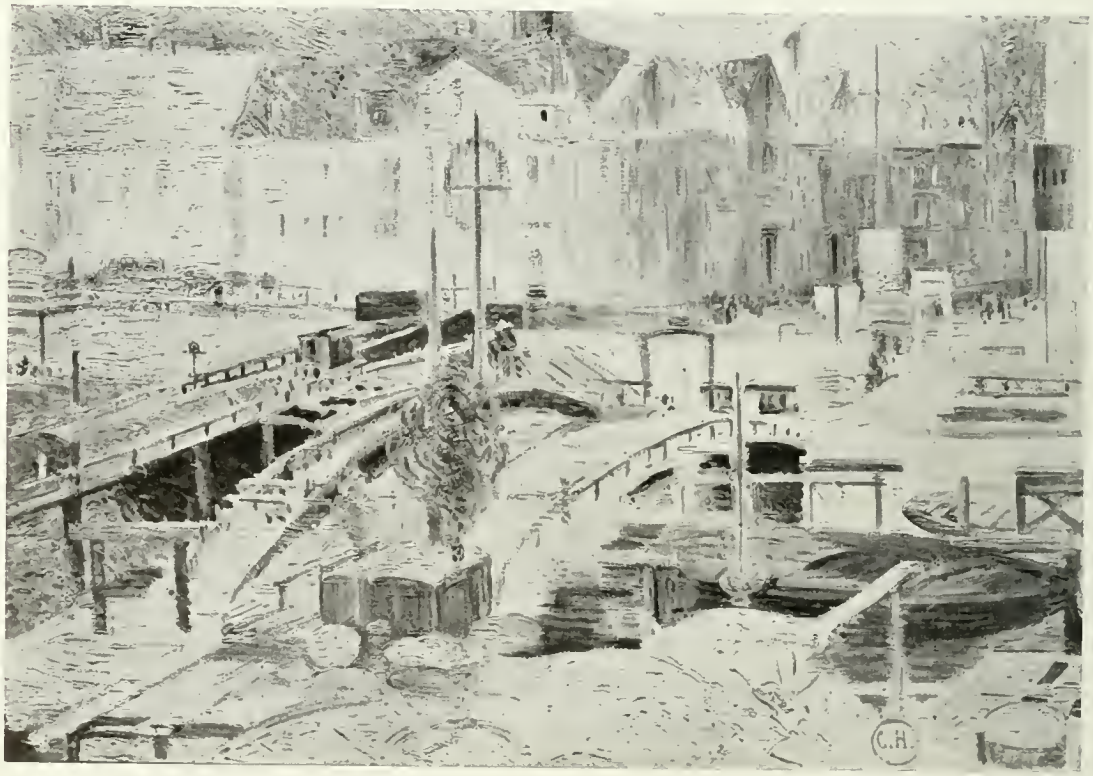
CURT HERRMANN – BERLIN. GEMÄLDE: STILLEBEN

DER IMPRESSIONISMUS UND DIE KULTUR DER GEGENWART.

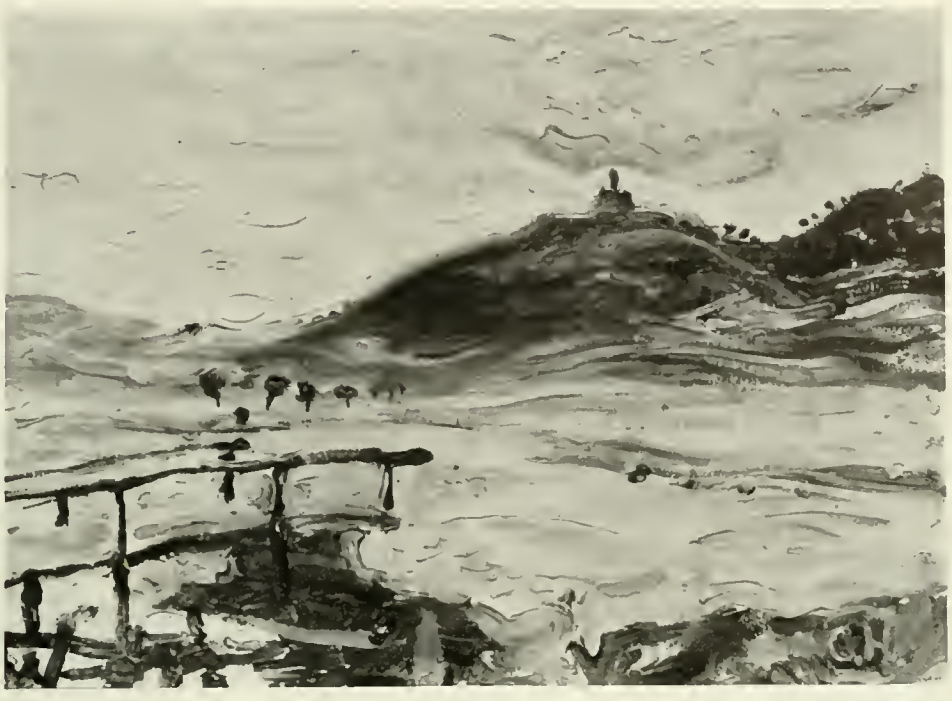
VON DR. WALTER GEORGI – MÜNCHEN.

Jeder Stil ist die Folge der Auseinandersetzung der künstlerischen Persönlichkeit mit den Erscheinungsformen des Daseins. Der eine findet sich mit ihnen ab, indem er seiner Umgebung durch die Mittel der Metaphysik beizukommen sucht, er wird dabei zum Romantiker oder Mystiker. Der andere wiederum beobachtet mit klarem Blick, sichtet, seziert oft mit grausamer Schärfe die Dinge und reflektiert seine nur vom eigenen Temperament begrenzten Erfahrungen ohne besondere Zugaben aus den Tiefen des schaffenden Ichs, er wird zum Naturalisten. In jede der beiden Arten künstlerischer Produktion wirft die Zeit ihr gewichtiges Wort mit einem tiefgehenden Einfluß, der je nach dem Stande der Kultur der einen von beiden den Vorzug gibt. Die künstlerische Produktion lebt mit der Zeit, sie ist mit ihr verwoben in den Teppich der Gesamtkultur als wirkende Kraft sowohl wie als sichtbares Ornament. Sie hat in diesem Sinne ihren Anteil an allen kulturellen Revolutionen der Jahrhunderte bis in die neueste Zeit des modernen Naturalismus und der romantisch-mystischen Gegen-

CURT HERRMANN—BERLIN. »SÜDLICHE LANDSCHAFT



CURT HERRMANN—BERLIN. GEMÄLDE: »BRÜCKENBAU IN MOABIT BEI WINTERSONNE«



CURT HERRMANN BERLIN. »SÜDLICHE LANDSCHAFT«

reaktion, die der Gegenwart auf dem Gebiete der Malerei den Stil des Impressionismus und seiner Weiterbildungen als Spiegelbild der geistigen Bestrebungen um die letzte Jahrhundertwende schenkte.

Es soll nicht gesagt sein, daß der Impressionismus allein neben anderen malerischen Ausdrucksformen und erschöpfend das Leben der Gegenwart manifestiere. Zweifellos aber kommt er ihrem Wesen am nächsten, jenem Wesen, das er erfaßte, als es aufzudämmern begann, und dessen Entwicklung auch die seine wurde. Er ist die logische Konsequenz jener auf wissenschaftlicher und sozialer Basis begründeten Umwertung fast aller Güter und Begriffe, die das gesamte Fühlen und Denken von dem Ballast abgegriffener Ideale und blasser Romantik befreite und ihm natürlichere Bahnen wies. Man hatte das vegetative Dasein im Unwirklichen statt, der Wille zum Leben ergriff den einzelnen mit einer noch niemals in gleicher Hingebung auf die Realitäten des Daseins hinzielenden Energie. Das war die Geburtsstunde des Naturalismus, des wissenschaftlichen, politischen, sozialen und künstlerischen Naturalismus. Hand in Hand damit ging ein Forscherdrang auf allen Gebieten, der bis in die verborgensten Winkel hinabstieg und die Entdeckung heraufbrachte, daß jegliche physische Erscheinung mit dem Weltganzen zu einer unzertrennlichen Einheit verbunden sei. Immer tiefer fühlte sich der einzelne als ein Glied des Ganzen, durch welches das All seine Offenbarungen gibt. Ein naturalistischer Pantheismus entwuchs dieser Denkungsweise, die alle Dinge miteinander in Verbindung brachte und in ihr die Idee des Göttlichen erkannte.

Selbstverständlich ging in dieser Zeit der wissenschaftlichen und literarischen Hinneigung zum Naturalismus die bildende Kunst nicht veralteten Idealen nach. Die Malerei der Vergangenheit hatte die Gegenstände nur als tote Einzelheiten ohne lebendigen Zusammenhang mit der Gesamtheit erfaßt und wiedergegeben. Der Impressionismus empfand mit demokratischer Wertung des Stoffes das Leben der Dinge, wie es in ihren äußeren Erscheinungsformen zutage tritt und die Einzelheiten miteinander verbindet. Den vergangenen Generationen jede echte Naturempfindung absprechen zu wollen, wäre ungerecht. Sie zeigen aber meist einen ausgesprochenen Mangel an innerer Unberührtheit zu naiver Naturbetrachtung; ihr Kunstwollen stand oft allzusehr unter klassizierenden oder gar moralisierenden Tendenzen, sodaß ihr Sinn für das gegebene Einfache sich auf ein Minimum reduzierte. Erst der Impressionismus trat ohne Nebenabsichten als echtes Kind seiner Zeit an

PROFESSOR HENRY VAN DE VELDE.

WOHNZIMMER DES MALERS CURT HERRMANN. HELLES MAHAGONI MIT GELBSCHWARZ GESTREIFTEM BEZUG.

die Natur heran und nahm sie, wie sie ist, und gab sie wieder voll Farbe, Licht und einer Schönheit, die jeder natürlichen Gesetzmäßigkeit entspringt. Er ging hin mit dem gleichen Forscherdrang wie Wissenschaft und Literatur und entdeckte den Wert und die Reize des Unscheinbaren, mit gleicher Liebe die Gesamtheit der Erscheinungen umfassend. Ein Spargelbündel, das Arrangement eines Frühstückstisches, der moderne Straßenverkehr reizten ihn nicht minder wie die farbenzitternde Lyrik eines Gartenwinkels oder die sinnenfrohe Schönheit eines weiblichen Körpers. In der naturalistischen Literatur war der historische Roman und die Schilderungen von Haupt- und Staatsaktionen zu Gunsten einer ausschließlichen Hingabe an das Alltägliche ebenfalls in Mißkredit geraten. Überall suchte man die Probleme des geistigen Lebens in der nächsten Nähe.

Ohne in die verborgenste Seele der Dinge hinabzudringen und diese zu enthüllen, begnügt sich der Impressionismus mit dem sichtbaren Gegenständlichen. Das schnelle Erfassen und die Wiedergabe des flüchtigen Eindrucks wurzeln in dem Charakter einer Zeit, die infolge der gesteigerten Hast des täglichen Verkehrs fast alle ihre Eindrücke nur noch als flüchtige Impressionen erhält. Die Beschränkung auf das Wesentliche „der organischen Schönheit des Lebens im Augenblick", im Gegensatz zu der beschaulichen

PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

SPEISEZIMMER MIT EINGELASSENEN BILDERN VON CURT HERRMANN—BERLIN.

PROFESSOR HENRY VAN DE VELDE. ERKERVORBAU DES SPEISEZIMMERS.

Breite der Biedermeierzeit, wie der Impressionismus sie befolgt, ist die notwendige Folge der Raschlebigkeit der Gegenwart. Betrachtet man Manets „Picknick" oder eine Ballettszene von Degas oder ein Straßenbild von Pissarro, so wird man die Erfüllung dieser Forderung in der auf das Notwendigste beschränkten Detailschilderung erkennen. Ein lichter Farbfleck ohne unterscheidende Valeurs deutet ein Gesicht an, während ein einziger leicht gekrümmter Pinselstrich innerhalb seiner Grenzen den Ausdruck aller Körperbewegung festhält.

Des gleichen Mittels, das die naturalistischen Bestrebungen auf allen Gebieten zu ihrem Ziel führte, bedurfte auch der Impressionismus, um seinen Impressionen die innere und äußere Einheit und somit die Vollkommenheit zu geben. Der Weg, der auf ihren Bildern jene ineinanderfließende Einheit erreicht, führt über das Licht, die Sonne sowohl wie die Wunder der künstlichen Beleuchtung. Unter seinem Einfluß werden die Dinge ihrer Einzelgegenständlichkeit entkleidet und zu einander in jenen engen Zusammenhang gebracht, der ihr pantheistisches Dasein belegt. Auf allen Gebieten kultiviert die moderne Zeit jene Sehnsucht nach Helle, sei es als Symbol in dem Streben nach höchster Klarheit auf dem Gebiete des Geistigen oder als natürliches Bedürfnis im Rahmen der realen Alltäglichkeit. Überall weichen die dunklen Gassen breiten Straßen, durch die das Tageslicht ungehindert flutet, durch große helle Fenster strömt es in die Wohnungen, Schulzimmer und Fabrikräume. Dieses Licht zerbrach die die Einheit

PROFESSOR HENRY VAN DE VELDE. VITRINE IN VORSTEHENDEM SPEISEZIMMER.
WAND-TEIL MIT EINGELASSENEM BILD VON CURT HERRMANN.

PROFESSOR HENRY VAN DE VELDE. BÜFETT IN VORSTEHENDEM SPEISEZIMMER.

MÖBEL UND WAND WEISS. EINGELASSENES BILD VON CURT HERRMANN.

hemmenden Fesseln der ausgesprochenen Linie auf den Bildern der Impressionisten und ermöglichte, frei von aller Konvention, jene Hymnen auf den Zusammenhang des Lebens, die auch die Dichter jener Zeit mit eruptiver Gewalt hinausschleuderten, frei von der altgeheiligten Gebundenheit der Verse im Reim, dennoch zusammengehalten von dem harmonischen Rhythmus aus dem Reiche einer geschauten Natureinheit.

Die naturalistische Bewegung im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts verlangte das höchstmögliche Maß an Naturwahrheit ohne Wiedergabe tieferer seelischer Erlebnisse im Kunstwerk. Man forderte strengste Objektivität von dem schaffenden Genie. Das übervolle Herz der Dichter war nur selten im Stande, diesem Verlangen jederzeit gerecht zu werden. Der Impressionismus aber kam unter allen Künsten dem künstlerischen Programm seiner Zeit am nächsten. Er begnügte sich in reiner Malerei mit dem getreuen Abbild des Natürlichen, ohne sein Herzblut an dem Dargestellten zu verlieren. Der ursprüngliche Impressionismus versuchte niemals hinter die Grenzen der Erscheinungen zu dringen. Ob dieses Festhalten der reinen Daseinsform in Verbindung mit der Negation des Seelischen der Endzweck aller Kunst ist, ist eine andere Frage. Obwohl man darin der geistigen Forderung einer Epoche gerecht wurde, so hat doch die Folgezeit eine andere Antwort hierauf gefunden.

Mit dem Neoimpressionismus erlangte der naturalistische Impressionismus die letzte erreichbare Stufe äußerer Vervollkommnung. Er erinnert an manche ästhetisierende Richtung in der modernen Literatur, die in einer raffinierten Auswahl sprachlicher Finessen alles Heil erblickte. Die unausbleibliche Reaktion mußte der Notwehr der bis dahin zurückgedrängten seelischen Empfindung entspringen. Indem der Naturalismus dem gesamten kulturellen Leben zu einer gesunden Blutauffrischung verholfen hatte, war seine Mission erfüllt. Die Seele des Einzelindividuums verlangte nun wieder ihre Rechte. Der einzelne sucht sich mit dem Ganzen wieder tiefer auseinanderzusetzen und mit seiner Empfindungswelt in die pantheistische Einheit aller Dinge einzudringen, bis er die subtilen Fäden, die die eigene Seele mit dem Wesen der Gesamtheit verbinden, entdeckt. Philosophie, Literatur, Musik und bildende Kunst gehen hier die gleichen Wege. Als der erste unter den Impressionisten verläßt van Gogh jenen extremen Naturalismus und legt die Seele der Landschaft bloß, oft mit einer Unerbittlichkeit der forschenden Empfindung, die hinter den Härten einer Vivisektion um nichts zurücksteht. Cézanne findet trotz aller Belebung der Fläche seine Seele in der lyrisch-mystischen Stimmung der Umwelt wieder, an deren Vergeistigung er seine Kräfte setzt. Gauguin und die Expressionisten schreiten mit Erfolg in der Entdeckung des Seelischen fort. Die Silhouette kommt wieder zu Ansehen und wird unschätzbares Mittel und Symbol des geistigen Ausdrucks. Das Äußere ordnet sich einer gestaltenden inneren Dynamik unter, es ist nicht mehr Ziel, sondern Mittel der Kunst. Damit sind die ursprünglichen Forderungen des Impressionismus zu Gunsten des nach Ausdruck ringenden seelischen Gehalts verlassen, eine Entwicklung, die die geistige Bewegung der fortgeschrittenen Kultur mit ihrem bestimmten Willen nach Vertiefung mit sich brachte. Der Schritt von der reinen Form zu der Weltidee im einzelnen sichtbaren Glied des Ganzen, von der materiellen Natur zur durchgeistigten Natur, ist getan. Über den Impressionismus hinweg drängt die Kunst zu einer neuen Stiläußerung, die die Monumentalität eines Strebens nach hohen Zielen umfaßt, dabei aber den sichtbaren Einfluß der Malerei des schnell erfaßten Eindrucks nicht abzuleugnen vermag. Diese expressionistischen Bestrebungen sind die ersten Anzeichen einer neuen Kultur, die ihre religiös-künstlerische Kraft dem erstarkten vergeistigten Pantheismus der Gegenwart verdankt.

Es fehlt uns heute noch der zeitliche Abstand, um über die Lebensfähigkeit dieser neuesten Kunstrichtung ein abschließendes vollwertiges Urteil zu geben. Das Experiment herrscht allenthalben noch vor. Die bereits erzielten Erfolge berechtigen zu der Hoffnung auf eine der Vergangenheit zum mindesten ebenbürtige Kunst. Auswüchse sind, wie bei jeder vorwärts drängenden Entwicklung, nicht zu vermeiden. Das zeigt gerade in letzter Zeit die exzentrische Erscheinung des Kubismus nicht minder wie die des Futurismus. Dem strebenden Genie aber sind die Fehler der anderen der beste Lehrmeister, umsomehr als die Erkenntnis des falschen Weges schon ein Fortschritt zur Vervollkommnung bedeutet. G.

Die letzte höchste Aufgabe des Bildhauers bleibt es immer, dem Steine Leben zu verleihen. Alles andere, Form, Gruppierung, Verhältnisse usw., sind ja nur die Mittel zu diesem Endzweck, und da sollte man allerdings denken, daß nur der, der mit dem feindseligen Material gerungen hat, diesen Triumph erreichen könnte. Ich glaube, daß das Problem der Beherrschung des Materials noch heute ebensosehr Aufgabe der bildenden Kunst ist wie zu allen anderen Zeiten. . . . . HANS v. MARÉES.

CHARLES TOOBY – MÜNCHEN
ÖLGEMÄLDE: »STIER IM STALL«

CHARLES TOOBY—MÜNCHEN. »IM MAI« (BES: PAUL SACHS—MÜNCHEN).

NEUE ARBEITEN VON CHARLES TOOBY.

VON FRITZ VON OSTINI MÜNCHEN.

Dem frischen, kerngesunden Malertalent von Charles Tooby hat der langjährige Kampf mit der Gleichgültigkeit des Publikums ebensowenig geschadet, als es der ewige Wechsel von „Richtungen" und alleinseligmachenden Offenbarungen irre machen konnte, der unsere Kunst seit zwanzig Jahren im Kreise herumhetzt. Er ist Charles Tooby geblieben und hat sich nur auf seiner eigenen Linie vervollkommnet — zufrieden damit, unter seinesgleichen als ein Erster zu gelten. Wirklich ein Erster! Der englisch-deutsche Tiermaler und Landschafter Tooby gehört fraglos zu den Besten, die wir in Deutschland haben und ist unter Kunstgenossen längst als solcher geschätzt, so daß ihn die Münchner Sezession vor Jahren schon durch eine Sonderausstellung seiner Werke ehrte. Vielleicht hat das Gros der Besucher damals nicht begriffen, um welche bedeutsame Persönlichkeit es sich handelte, nicht begriffen gerade wegen des besonderen Vorzugs Toobyscher Malerei: daß sie so vollkommen prätensionslos und selbstverständlich wirkt. Keine Zeitphrase klingt darin wieder und sie blufft nicht mit Geschicklichkeiten, die blenden — sie ist nur schlechthin stark und gut, erscheint so unmittelbar und wahrhaftig, daß ich glaube, Tooby hat sich überhaupt über eine Theorie nie den Kopf zerbrochen. Er besitzt die beste Art von Malerkultur, die angeboren, die nicht von des Gedankens Blässe angekränkelt ist! Die Güte seiner Arbeit hat mit Bravour nichts zu tun, der Eindruck macht bei ihm auf dem Weg vom Auge zur Hand nicht den Umweg über ein Malerrezept und so ist er ein Impressionist im gesundesten Sinne; nicht einer, der erst fragt, wie es die „großen Vorbilder" gemacht haben und der sich bemüht, zu empfinden wie jene! So hat Tooby viel mit den ebenfalls von den vielen spät oder nie erkannten Karl Schuch und Hagemeister gemein, deren Impressionismus ebenfalls von allen dogmatischen Phrasen frei ist.

In seinem Werk ist eine große Harmonie — alles ist Guß aus dem gleichen Metall. Dies

CHARLES TOOBY—MÜNCHEN. »WEIHER IN WORCESTERSHIRE« (BES: DR. W. KANTER).

CHARLES TOOBY MÜNCHEN. »ALTES BAUERNHAUS« (BES: PAUL SACHS—MÜNCHEN).

CHARLES TOOBY—MÜNCHEN. KÜHE IM FELDE«, ENGLAND.

CHARLES TOOBY—MÜNCHEN. »KUH UNTER BÄUMEN« (BES: DR. W. KANTER).

CHARLES TOOBY—MÜNCHEN. GEFLÜGEL IM STALL« (BES: ALEXANDER KOCH).

aber ist in sehr verschiedene Formen gegossen, was er uns in jener großen Kollektion wie in vielen Einzelausstellungen alle die Jahre her bewies. Wenige Tiermaler sind so wenig Spezialisten, wie er: Rinder malt er wohl am öftesten, weil sie eben sein Malerauge am öftesten zu sehen bekommt und weil sie die zugänglichsten und geduldigsten Modelle sind. Aber seinem Pinsel gehört alles, was kreucht und fleucht, Pferde, Schafe und Hunde, totes und lebendiges Groß- und Kleinwild, die Vögel vom Königsadler bis zum Finken und dazu die gesamte Einwohnerschaft des Tiergartens — abgesehen von den zweibeinigen Primaten. Landschafter ist er nicht nur gelegentlich, sondern mit ganzer Seele; reine Landschaften von prächtiger Farbe und wundersamer Größe des Eindrucks zählen zu Toobys gehaltvollsten Werken und in vielen seiner Bilder sind Tier und Landschaft gleichwertig betrachtete Faktoren, sind eben zusammen ein Ganzes.

Charles Tooby bezeichnet es selbst als sein Ziel, das Tier „impressionistisch" wiederzugeben — man darf ihn dabei aber ja nicht mißverstehen. Es ist nicht der flüchtige, der momentane Eindruck, den er festhält, dazu hat er das Tier viel zu lieb, versteht es viel zu gut, sowohl dessen Physis als der Psyche nach! Man muß sogar, um ihn ganz zu würdigen, eigentlich selber Tierfreund und Tierkenner sein — was ja auch für den malerisch auf ganz anderen Wegen wandelnden Heinrich v. Zügel gilt. Trotz aller Breite und robusten Kraft seines malerischen Stils ist Tooby ein fast wissenschaftlich genauer Beobachter der tierischen Form, unterscheidet zum Beispiel in seinen Viehbildern Rassen und Altersstufen mit sachlichster Schärfe und differenziert seine Tiere stets meisterlich nach ihrem Temperament. Ebensoweit geht seine Unterscheidung landschaftlicher Charaktere. Was er von seinem letzten Aufenthalte in England zurückbrachte, ist in Ton und Farbe ganz anders, als das, was er in seiner süddeutschen, zweiten Heimat studiert. Das Grün seiner englischen Landschaften fällt sofort durch seine volle und satte Leuchtkraft auf — wer mit sehenden Augen einmal,

CHARLES TOOBY—MÜNCHEN.

»SCHAFHERDE«, WORCESTERSHIRE. (BES: ALEXANDER KOCH—DARMSTADT).

CHARLES TOOBY MÜNCHEN. „WEIDENLANDSCHAFT", ENGLAND (BES: DR. W. KANTER)

CHARLES TOOBY—MÜNCHEN. „SOMMERLANDSCHAFT MIT KÜHEN", ENGLAND (BES: PAUL SACHS—MÜNCHEN).

CHARLES TOOBY MÜNCHEN. SCHAFE MIT LÄMMERN (BES: DR. W. KANTER).

CHARLES TOOBY MÜNCHEN. ALTENGLISCHER KUHSTALL (BES: E. KAIM – BRESLAU).

entzückt und staunend, das wunderbare Grün englischer Wiesen erblickt hat, muß schon aus der Farbe dieser Toobyschen Bilder die Heimat ihrer Motive erraten. — Impressionistisch ist seine Tiermalerei, weil sie ohne Tüftelei und Reflexion den empfangenen Eindruck unverfälscht gibt: Nicht impressionistisch ist sie aber in bezug auf das Eingehen aufs Stoffliche, das der Impressionismus strenger Observanz ja wohl mit dem Bann belegt. Es ist ebenso bewundernswert wie charakteristisch an Tooby, wie hervorragend stofflich er seine Tiere behandelt — oft hat man, wenn man diese Tierschilderungen betrachtet, ein Gefühl, als streiche man mit der Hand über Vließ und Gefieder, so unsagbar wahr ist es gegeben, „minutiös nachgebildet" — so möchte man glauben, bis man sich überzeugt, daß hier ein breiter Pinsel kräftigste Primamalerei geleistet hat.

CHARLES TOOBY—MÜNCHEN. „REIHER« UND ERLEGTER FUCHS

Wie er das Gefieder eines toten Adlers, Falken oder Reihers oder delikat gefärbter kleiner Singvögel, den glatten, schimmernden Haarsammet wohlgepflegter Rinder, den rauhweichen Pelz eines Fuchses oder Neufundländers, das kurze, feste Grannenhaar eines Löwen, das glatte Prunkfell des Tigers, die Decke eines Rehbocks malt, immer flott und zugig bleibend und doch fast mit „zoologischer" Sachlichkeit — das setzt ein erstaunliches Maß an malerischem Können und Schulung des Auges voraus. Er schildert aber auch mit gleich einfachsicheren Mitteln das Spiel des Lichts über den Tieren in freier Luft oder die verwickelten Beleuchtungsverhältnisse im dunklen oder hellen Stall, gibt Stimmungslandschaften von nobler Ruhe und Eindringlichkeit — immer derselbe und immer wieder neu! Man kann Tooby verstehen oder nicht verstehen, kann ihn anerkennen oder grundsätzlich anderer Meinung sein, meinetwegen — nur eins kann man nicht: an seiner Malerei irgend eine Unwahrhaftigkeit, eine Absicht entdecken, die nicht reinkünstlerische Ziele verfolgt. Und ebensowenig eine Inkongruenz zwischen Wollen und Können.

Charles Tooby ist in England geboren — 1863 in London. Er wuchs in Surrey auf dem Lande auf. Im Alter von sieben oder acht Jahren stürzte er so unglücklich, daß er drei Jahre liegen mußte, und über diese Zeit half ihm die Lust zum Zeichnen hinweg, die von seiner künstlerisch veranlagten Mutter verständnisvoll gepflegt wurde. Was er zeichnete, waren Kühe und Stiere, Pferde, Geflügel, kurz, was er an Haustieren zu sehen bekam. Sein Vater war kurz nach der Geburt des Knaben gestorben und mag wohl auch kein alltäglicher Geist gewesen sein. Er war Gründer des Savage-Klubs, eines der originellsten Londoner Klubs, der besonders von Künstlern frequentiert wird. — Mit 18 Jahren trat Charles Tooby als Clerk in die Bank von England ein und hatte hier bald Aussicht auf ein glänzendes Vorwärtskommen gewonnen. Die Arbeit in der Bank aber war ihm so widerwärtig, daß er auf alle jene schönen Aussichten verzichtete und nach zweijährigem Martyrium auf den Rat eines deutschen Freundes nach Dresden ging, um Maler zu werden. Der pedantische Betrieb auf der dortigen Akademie sagte ihm freilich wenig zu. Das widersprach seiner künstlerischen Natur ganz so, wie die Arbeit im Bankkontor. Statt ein braver Akademieschüler zu werden, arbeitete er denn auch von früh bis spät im Zoologischen Garten, und was er dort von den mannigfachen Modellen aus aller Herren Ländern geschaffen hatte, verschaffte ihm dann die Aufnahme in die Schule des Professors A. Brendel in Weimar. Ein Jahr später hatte er dort die Medaille für Tiermalerei und ein eigenes Atelier bekommen.

Von Weimar aus begab sich Tooby nach seiner englischen Heimat, heiratete dort und übersiedelte dann für immer nach München. Er hat freilich noch mehrmals vorübergehenden Aufenthalt in England genommen und dort u. a. das von der Münchner Pinakothek angekaufte Bild „Nach dem Regen", später die prachtvolle Landschaft „Wind und Sonne" gemalt, die von der Sezessionsgalerie erworben wurde. So reich befruchtend die Eindrücke der Heimat aber auch immer wieder auf ihn wirkten, als Maler dürfen und müssen wir ihn zu den Unsrigen zählen. Seine Malerei ist zu vollsäftig gesund, sein Temperament zu wenig gebändigt durch Überlieferung und Konvention, um für englisch zu gelten. Die herbsinnliche Lebendigkeit seiner Darstellung, die Wucht seines Vortrags entspricht unendlich viel besser dem deutschen Ideal, d. h. dem Ideal, das die guten deutschen Maler hatten, ehe es in Deutschland Mode wurde, französisch zu empfinden. Zwei Namen, die hieher gehören, wurden schon genannt, das Freundespaar Schuch und Hagemeister. Tooby hat den ersteren wohl, wie wir alle, relativ spät kennen gelernt, den letzteren — ebenfalls wie „wir alle!" — vermutlich erst im letzten Jahr — aber seine Kunst steht so ziemlich auf dem gleichen Boden wie die der beiden. Auch sein Verhältnis zum Stillleben, das wohl auch für ihn Übungsgebiet und Vorstufe ist, scheint mir ähnlich wie bei Schuch. Nur stellt Schuch sich das Problem absolut koloristisch, während Tooby — wie auch Hagemeister, wenn er Wild malt — dazu noch seine Freude an gegenständlich treuer Wiedergabe der Objekte, der toten Tiere, hat.

Ganz so undankbar wie gegen diese beiden war nun freilich die Mitwelt gegen Charles Tooby nicht. Er hat seinen Erfolg noch erlebt, ehe er fünfzig Jahre alt geworden, und es steht zu hoffen, daß es hiermit noch stetig aufwärts geht. Außer den genannten Münchner Sammlungen besitzen auch die Galerien von Weimar und Hannover, der Prinzregent von Bayern und zahlreiche Privatsammler Bilder von Tooby. Ja, es gibt deren, die ihn speziell „sammeln". So fest begründete Qualitäten, so echte und blanke Künstlerschaft müssen schließlich den Widerstand der stumpfen Welt besiegen. Nicht so weit vielleicht, daß Tooby einmal populär wird, aber so weit, daß für die Urteilsfähigen feststeht: was er uns schenkte, gehört zu den wertvollsten und echtesten Schöpfungen der Kunst seiner Zeit und muß dauern für die Zukunft! — F. v. O.

MORLEY HORDER & A. G. WYAND. LANDHAUS INVERLEITH – NORWICH.

ENGLISCHE LANDHÄUSER.

Wir können wohl Technisches, den Charakter der Materialien, ihre richtige Anwendung usw. lehren, aber je weniger wir „Kunst" zu dozieren suchen, umso besser! Lehrt rechtes Fühlen und Denken, die Kunst kommt dann schon von selbst!" — „Wahre Originalität ist der Ausfluß von Wahrhaftigkeit". Solches lehrt C. F. A. Voysey und in solchem Geiste schafft jene Gruppe von englischen Architekten, die sich an Norman Shaw, Ernest Newton, Baillie Scott, Edwin Lutyens anschließen: W. F. Unsworth, Morley Horder, Maberley Smith, Geoffrey Lucas, Halsey Ricardo, Ernest Gimson und noch manch anderer. — Die Schaffung von Wohnstätten, die sich wie lebendig-warme Organismen der umgebenden Natur einfügen und den körperlichen und seelischen Bedürfnissen kultivierter Menschen Erfüllung bieten, erfordert nicht nur formgebende und raumbeherrschende Kraft, sondern auch Weisheit und Einfühlungsvermögen — eine spezielle Begabung, die das ergibt, wofür der Engländer den treffenden Ausdruck „Domestic architecture", — zum Unterschied der Monumental-Architektur mit ihren anders gearteten Problemen, — gefunden hat. Aus einem innigen Bündnis zwischen Zweckmäßigkeit und Schönheit, aus einem starken Empfinden für Natur-, Material- und Formenschönheit, für gute Tradition, individuelle, lokale und nationale Eigenart und ausgebildetem technischen und handwerklichen Können erwächst die Natürlichkeit der englischen Landhäuser. Sie wirken pittoresk durch natürliche Mittel, niemals aber „quaint": artistisch, geziert. Nicht nur in Neuschöpfungen, auch in feinsinnigsten „Restaurierungen", in der Anpassung alter Wohnstätten an die Forderungen der Neuzeit, wie in dem abgebildeten Landhaus „By the Church" in Steep, zeigt sich die Kraft und das Künstlertum dieser Architekten. Ihre Arbeits-Intensität und ihr „Patriotismus in der Architektur" dürfen stets als vorbildlich gelten. LANG-DANOLL.

ARCHITEKT W. F. UNSWORTH.

LANDHAUS BY THE CHURCH — STEEP, MIT GARTENANLAGE.

ARCHITECT W. E. UNSWORTH.

LANDHAUS BY THE CHURCH STEEP IN SURREY.

ARCHITEKT C. F. A. VOYSEY LONDON. LANDHAUS LITTLEHOLME MIT TERRASSEN-ANLAGE.

VOM SCHMUCK.

Schmuck ist uns vielleicht nicht nur wegen seiner Materialreize so anziehend, sondern in erster Linie wegen seiner innigen Verbindung mit dem Menschen. Er ist der erste und der treueste Begleiter des Menschen auf dessen jahrtausendelanger Wanderung aus der Nacht des Tierdaseins zu höchster Vervollkommnung. Aus Gräbern, die das Gebein längst verzehrt haben, holen wir kunstvolle Spangen, Armreife, Ringe, Ketten und Diademe ans Licht. Von großen, wichtigen Kulturstufen der Menschheit ist uns nichts geblieben als der Schmuck, der früher auftaucht als die Kleidung und dessen Bearbeitung daher auch am frühesten zur Meisterschaft gedieh.

Noch klarer ist die innige Verbindung des Schmuckes mit dem Menschen in seinen Formen selbst ausgesprochen. Denn diese wiederholen nur die Formen der wesentlichen Teile des menschlichen Leibes, sie sind ein Nachhall menschlicher Körperformen. Wie ein Echo der Rundung des Armes ist die ihn umschließende Spange, die Ringe fixieren den Querschnitt des Fingers, der Gürtel mißt den Umfang des Leibes; der wogende Busen und der zarte Hals der Frauen gestalteten die Kette und den Behang aus Goldblättchen und edlen Steinen, und die Krone endlich wiederholt den Umfang des Hauptes.

So ist der Schmuck historisch und seiner Verwendung nach des Menschen treuester Begleiter geworden. Und von dieser innigen Verbindung her hat er das Sprechende, Bedeutungsvolle und Ausdrucksvolle erhalten, das ihm anhaftet. Unter allen toten Dingen ist der Schmuck so das lebendigste geworden. Oft erscheint er als Symbol, oft wird er zum Amulett, zur Waffe, zum Verräter, zum Fluche, zum Träger süßer und schrecklicher Geheimnisse. Was knüpft sich nicht allein an die einfachen Reifen, die die Finger schmücken, an wundersamen Bedeutungen und Ereignissen! Ringe geben Macht über irdische und außerirdische Dinge, sie dienen als Erkennungszeichen, sie bringen Fluch und Segen und spenden oft genug den tödlichen Saft, der von aller Not befreit. Als Tiberius im Sterben lag, heißt es, zog er den Ring, das Zeichen seiner Macht, vom Finger,

ARCHITEKT RICARDO HALSEY—LONDON.

BIBLIOTHEK IM LANDHAUSE WOODSIDE—GRAFFHAM. STUCKARBEIT VON ERNEST GIMSON.

1913. II 9.

ARCHITEKT
M. MABERLY
SMITH
LONDON.

BLICK V. D
HALLE IN DEN
SPEISESAAL
HARPSDEN-
WOOD-HOUSE
IN HENLEY

ARCHITEKT C. F. A. VOYSEY LONDON. HALLE IM LANDHAUSE LODGE STYLE- BATH.

als besänne er sich, wem er wohl mit dem Kleinod die Nachfolge in der Herrschaft übergeben könne. Aber nach einem Augenblicke vergeblichen Nachdenkens steckte er den Ring wieder an und starb mit festgeschlossener Faust. Die stumme Rolle, die das Kleinod in dieser Anekdote spielt, ist sie nicht sprechender als viele Worte!

Die Geschichte des Schmuckes liefert fast „in nuce" eine Kulturgeschichte der Menschheit.

Roms luxuriöse Überfeinerung könnte kaum besser gekennzeichnet werden als durch die von Juvenal bezeugte Sitte, daß man im Sommer andere und leichtere Ringe trug als im Winter. Ähnlich aufschlußreich sind die Beobachtungen, daß das Christentum die Gräber schmuckärmer macht, da ja die Seele fortan alles ist und bei ihrem Scheiden den Leib, dem die Heiden alle Ehren des Lebenden erwiesen, als wertlose Schlacke zurückläßt; daß ferner eine urwüchsige germanische Goldschmiedekunst fehlt, da unsere Altvorderen jegliches Handwerk mißachteten; daß Karl der Kühne, Herr des üppigen Burgund, einen Siegelring von einem halben Pfund Gewicht trug; daß schließlich in der neuesten Zeit, der Ära einer rein materialistischen Zivilisation, der Schmuck nur nach seinem Geldwerte, nicht mehr nach dem Werte der Arbeit und nach dem Geschmacke seiner Herstellung geschätzt wird.

Noch etwas anderes kommt hinzu, um den Schmuck kulturell und kunsthistorisch bedeutungsvoll und aufschlußreich erscheinen zu lassen. Die Techniken der Edelmetallbearbeitung waren bei den alten Ägyptern und im frühen Byzanz etwa genau so entwickelt wie heutigen Tages. Fortschritte sind so gut wie nicht mehr gemacht worden. Eben deshalb aber gibt der Schmuck den reinsten Aufschluß über das Kunstwollen und die stilistischen Absichten seiner Schöpfer. Die Formgebung wird durch keinerlei technische Hemmnisse gestört oder abgelenkt, oder vielmehr, durch keine größeren Hemmnisse, als sie auch für uns noch bestehen. Was im Schmuck erscheint, ist daher der reine Formgeist der alten Jahrhunderte.

Vergleicht man von diesem Standpunkte aus die heutigen Erzeugnisse mit den früheren, so zeigt sich mit untrüglicher Deutlichkeit, daß unser Kunstwollen beträchtlich barbarischer ist, als das jeder vorangegangenen Epoche.

ARCHITEKT
MORLEY
HORDER &
A. WYAND

WOHN
ZIMMER
M. BLICK IN
D. BILLARD
ZIMMER
LANDHAUS
INVERLEITH

Fast kann man sagen, daß die letzten zwei Jahrhunderte an Schmuck nichts hervorgebracht haben, was sich mit den Erzeugnissen früherer Zeiten vergleichen ließe. Der struktive Sinn ist fast völlig geschwunden, die Materialbehandlung trotz unserer „Errungenschaften" häufig viel roher, als sie in jenen Zeiten war, die wir von der Höhe unserer Kultur herab belächeln. Keine Zeit ist mit den köstlichsten Materialien so umgegangen wie die unsere, in der man alberne, negerhaft rohe Pflanzenformen mit zentralafrikanischem Geschmacke unter blitzenden Brillanten und anderen Juwelen verschwinden ließ, um das Ganze dann einer begüterten Dame an den Hals zu hängen.

Auf dem Gebiete des Schmuckes hat das 19. Jahrhundert gehaust wie Mummius in Korinth. Es hat kostbare altererbte Materialkenntnisse und Techniken untergehen lassen. Keine Ahnung mehr von dem Reichtum an Erfindung und Motiven, der noch zur Zeit der Gotik und der Renaissance bei uns herrschte; von unseren Ringen sind die geschnittenen Steine, die drehbaren Siegelplatten, die Emaillierungen, die Zellenverglasungen fast ganz verschwunden. Die Gesinnung der Edelmetallbearbeitung ist ins Unglaubliche entartet; Schmuck ist vorwiegend verwandeltes und notdürftig zum Schaustück umgemodeltes Geld geworden. Da Geldwert notwendig mit ihm verbunden ist, erlag das, was Geschmack und gute Gesinnung an ihm war, der rohen Überschätzung des Besitzes.

Es war hohe Zeit, daß moderne Künstler mit der Roheit und Lieblosigkeit, die die letzten Jahrzehnte in der Behandlung edler Metalle und Steine bekundeten, aufräumten, und mit neuer Gesinnung, voller Achtung vor Material und Technik, an das Problem des Schmuckes herantraten. Wir wissen, wie vieles sie erreicht haben. Wir wissen aber auch, wie jammervoll das Publikum vor diesem Angebot versagt hat. Nur sehr billige Modelle haben sich durchgesetzt, die indes ihren Erfolg wohl mehr der Wohlfeilheit als ihrem Geschmacke zu verdanken haben. Das eine haben wir schon erreicht, daß diejenigen, die ihr Besitz dafür prädestiniert, sich verpflichtet fühlen, eine künstlerisch anständige Wohnung zu besitzen. Auf dem Gebiete des Schmuckes sind wir noch lange nicht so weit. WILHELM MICHEL—MÜNCHEN.

ARCH. GEOFFREY LUCAS. LANDHAUS „POYNDERS END" HITCHIN. KAMINPLATZ IN DER HALLE.

ARCHITEKT CARL WITZMANN — WIEN.
EMPFANGSRAUM. AUSFÜHRUNG: LUDWIG SCHMITT.

ARCHITEKT CARL WITZMANN · WIEN. EINGANG ZUR AUSSTELLUNGSHALLE.

RAUMKUNST AUF DER WIENER FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DES ÖSTERREICH. MUSEUMS FÜR KUNST UND INDUSTRIE.

VON FRANZ PLANER.

Die letzte Heerschau des heimischen Kunstgewerbes im „Österreichischen Museum für Kunst und Industrie" war mit besonderer Sorgfalt vorbereitet worden. Galt es durch die früheren Ausstellungen zu zeigen, was die Arbeit und die Erfolge eines Jahres gewesen sind, so war diesmal das Ziel weiter gesteckt, der Überblick umfassender. Sie sollte einen Markstein bilden für die kunstgewerbliche Produktion Österreichs, eine Generalprüfung und eine Siegesfeier zugleich. Dem Beschauer sollte es ermöglicht werden, in den besten Werken der besten Künstler zu sehen, welche Früchte die Jahre des Kampfes getragen haben, er sollte erkennen, wohin der Weg führt, der durch das heiße Ringen um die neuen Ausdrucksformen geebnet wurde. Es galt, den wohlmeinenden Freunden, den mißgünstigen Feinden, den kritischen Indifferenten gleichzeitig die sichern Unterlagen für ein endgültiges, abschließendes Urteil über die gesamte moderne kunstgewerbliche Tätigkeit in Österreich zu liefern.

Dieser innere Charakter der Ausstellung hat ihr äußeres Gepräge in starkem Maße beeinflußt. Sie wollte nicht durch ihre Ausdehnung, nicht durch die Zahl ihrer Objekte glänzen, vielmehr war es ihr Ziel, sowohl in den Einzelgegenständen wie in den Interieurs, gerade solche vorzuführen, in denen sich die Bestrebungen der österreichischen Kunst, des österreichischen Kunstgewerbes am reinsten und klarsten wiederspiegeln. Durch die strenge Auslese war eine Beschränkung von Anfang an gegeben. Doch sie gereichte der Ausstellung nur zum Nutzen. Denn erst dadurch erhielt sie ihre Abgeschlossenheit, ihren abgerundeten Eindruck, die stille, überzeugende Kraft innerer Bedeutung. Erst dieser Beschränkung war es zu danken, daß ihre Aufmachung zu den besten, wirkungsvollsten und anregendsten Werken dieser Ausstellung überhaupt gezählt werden durfte. Wenn in diesem Zusammenhange der Name des Architekten Carl Witzmann, der die Installation besorgt hat, erwähnt werden

ARCHITEKT CARL WITZMANN WIEN. AUS DER AUSSTELLUNGSHALLE FÜR ALLGEMEINES KUNSTGEWERBE.

soll, so wird damit ein Verdienst gewürdigt, das infolge der großen Hindernisse, die sich seiner Arbeit entgegengestellt haben, doppelt bewertet zu werden verlangen darf. Denn auch der neue, vor gar nicht langer Zeit errichtete Zubau des Österreichischen Museums ist in seiner ganzen Anlage so durchaus ungeeignet zur Aufnahme einer modernen kunstgewerblichen Ausstellung, daß es der ganzen Kraft eines bedeutenden raumgestaltenden Talentes bedarf, die Schwächen des Baumeisters zu verdecken und in den unvollkommenen Rahmen ein immer neues, wechselvolles Bild zu zwängen. Der Leser hat an einigen bildlichen Beispielen Gelegenheit zu sehen, mit wie einfachen Mitteln Witzmann der Schwierigkeiten Herr geworden ist — allein die Bilder lassen es leider nicht erkennen, wie hier durch ein paar Holzbalken, durch ein paar Gipswände, im geliebten Wiener Schwarz-Weiß gehalten, die traurige Grundarchitektur der großen Ausstellungsräume verändert und veredelt wurde.

Es sollte also eine Generalprüfung sein und eine Siegesfeier zugleich. Und es war beides. Die nörgelnde Zweifelsucht ist verstummt, und langsam beginnen auch die ahnungslosen Gemüter, die aus Beruf oder Neigung allem Neuen mit starkem Mißtrauen, wenn nicht mit Haß begegnen, zu merken, daß hier kein Feld mehr ist für ihre Aufregung, keine Gelegenheit, sich zu chokieren. Der billige Witz, der den Genius zu lähmen, die Größe durch Lächerlichkeit zu töten versucht hat, ist in seiner ganzen, nackten Albernheit entlarvt, und die seichten Spötter von vorgestern haben sich in die Einsamkeit ihrer Beschämung zurückgezogen. Wenn sie zu den Bekehrten gehören, so soll ihr Widerstand vergessen werden, trotzdem sie getan haben, was in ihren Kräften stand, den Weg zu erschweren, das Ziel zu verwirren. Sie haben den Sieg vielleicht ein wenig verzögert, ihn aufzuhalten waren sie zu schwach. Und heute schwingt sich hell und klar über all den Zank und Zwist das fröhliche Bewußtsein ehrlich erkämpfter Geltung. In harten Zeiten hat sich das Wiener Kunstgewerbe Ruf und Namen erworben. Nun, da es in stolzer Selbständigkeit zu seiner heutigen Höhe emporgewachsen ist, empfindet es auch in der Heimat kaum jemand mehr als revolutionär. Man freut sich vielmehr seiner stillen Größe und weiß: Die Prüfung ist bestanden, die Siegesfeier, so ohne Über-

ENTW.: ARCHITEKT CARL WITZMANN WIEN.
EMPFANGSZIMMER. AUSF.: LUDW. SCHMITT.

ARCHITEKT CARL WITZMANN — WIEN. AUSSTELLUNGSRAUM IM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM.

schwenglichkeit, so ohne Pathos, so wenig überhebungsvoll sie war, wird doch nachwirken durch Jahre und Jahrzehnte.

Soll man diese letzte Wiener Frühjahrsausstellung besprechen, so muß man vorneweg jeden Anspruch auf Vollständigkeit aufgeben. Es ist schwer, aus der Fülle das Einzelne hervorzuheben, weil man gerade dadurch leicht denen Unrecht tut, die man bei solcher Aufzählung vergißt. Maßhalten aber wird hier zur Pflicht, wenn man nicht den Katalog mit Beifügung einiger kritischen Bemerkungen, Namen für Namen, Werk für Werk, wiedergeben will. Denn die Sichtung war eine so sorgfältige, daß kaum ein Gegenstand in der Ausstellung verblieb, der nicht der Erwähnung wert wäre. Leichter ist die Aufgabe schon, wenn man sich, wie es hier geschehen soll, auf die Raumkunst beschränkt. Aber auch hier muß man es sich damit genug sein lassen, bei den einzelnen Räumen durch eine kurze Bemerkung, durch ein paar Worte das Wichtigste anzudeuten, muß sich damit begnügen, zur liebevollen Betrachtung der Bilder anzuregen, die in ihrer Art dem willigen Beschauer mehr geben werden als es die schönsten Worte vermöchten.

Dies gilt von allen Räumen. Es gilt von Witzmanns „Empfangsraum eines Privatsammlers", von diesem Schmuckkästchen subtilsten Geschmackes. Da ist diskretester Luxus verbunden mit raffiniertester Eleganz. In Form und Farbe eines zum andern abgestimmt, eigenartig, von der ovalen Grundform an bis ins kleinste Detail: in kargem Raume die ganze Stimmung hoher, künstlerischer Kultur bannend. Es gilt im gleichen Maße von dem Speisezimmer Prof. Josef Hoffmanns und dem Holubs, das ich als beste Probe seines Talentes bezeichnen möchte, die es bisher gezeitigt hat. Ebenbürtig gesellt sich zu ihnen das Damenzimmer Prof. Prutschers, in hellen Farben und in runden Formen gehalten, fein und zierlich in allen Linien, wie sichs für ein Damenzimmer nur immer gehört; dann ein Salon (vom Archi-

REPRÄSENTATIONS-RAUM DER AUSSTELLUNG DER KUNSTGEWERBESCHULE DES K. K. ÖSTERREICH. MUSEUMS WIEN.

ARCHITEKT ROBERT ÖRLEY—WIEN. GARTENHALLE. WAND BETONPLATTEN.

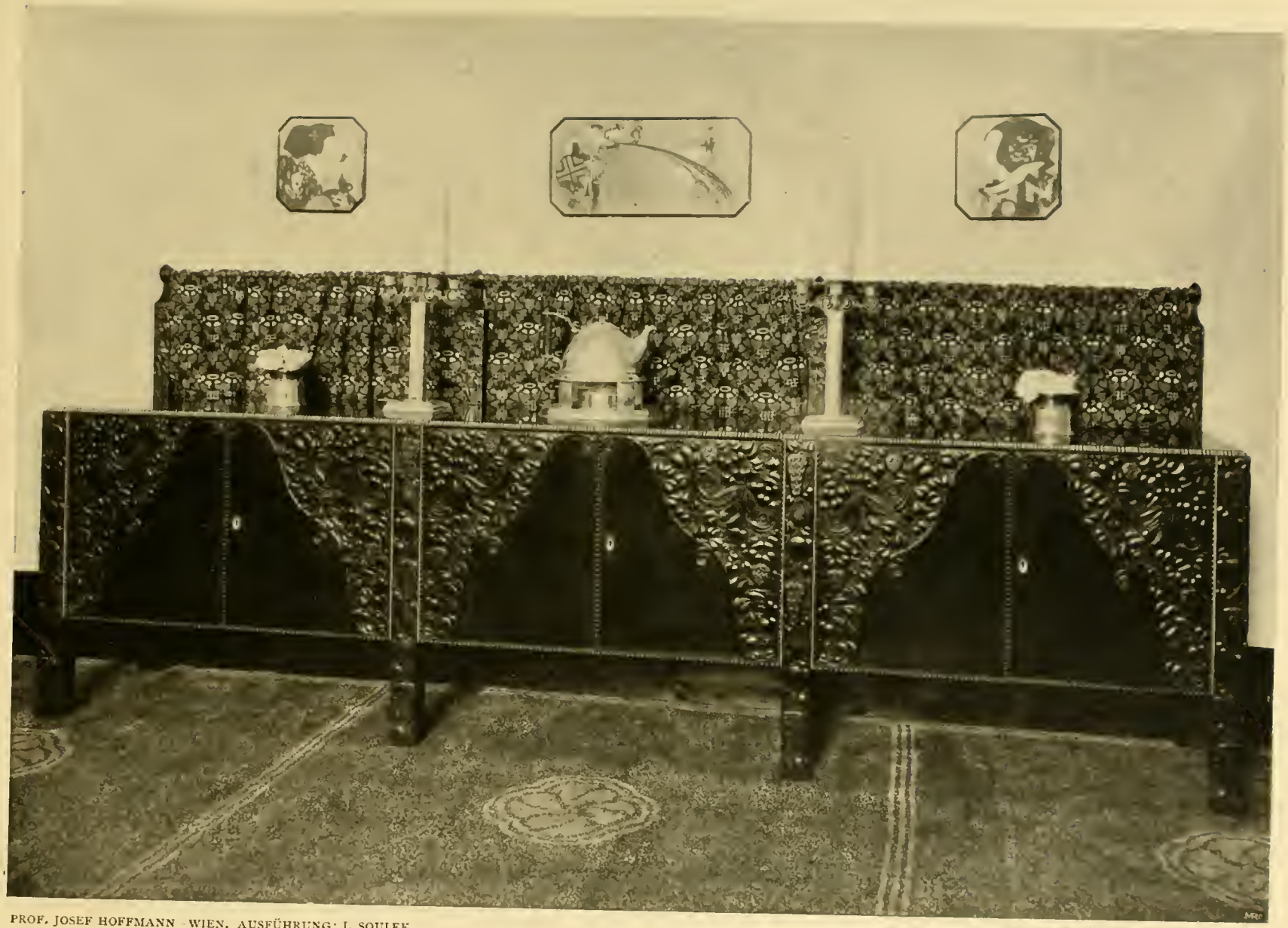
tekten Wimmer entworfen), der seiner seltsamen Wandbespannung wegen viel bewundert wurde: farbenprächtige Stickereien auf schwarzem Leinen, jede einzelne ein kleines Kunstwerk, zusammen eine unerhörte Fülle von Fleiß und Erfindung. Das Entzücken der Damen aber war mit Recht Dr. Franks „Wohnhalle", namentlich die gemütliche Fensterseite mit den Holzbänken, dem Blumenbrett, dem Vogelbauer — so rührend altmodisch und „doch so modern". Zwei Gartenhallen blieben noch zu erwähnen: die eine von Örley, mit mattgrünen Steinplatten ausgekleidet, die anscheinend aus einem Gemenge von gefärbtem Zement und Kieselsteinen bestehen, vom Künstler, nach dessen Angaben sie gegossen wurden, „Konglomerat" genannt; die andere von Strnad, welche ihrer Möbel wegen, die an altfranzösische Originale erinnerten, von vielen mit einiger Verwunderung betrachtet wurde.

Zum ersten Male war der Ausstellung ein Garten angegliedert, dessen Plan vom Architekten Poppovits entworfen worden war. Die Ausführung war das Werk des städtischen Gartendirektors Wenzel Hybler, eines Mannes, dessen Begabung sich in den öffentlichen Anlagen Wiens auf das schönste betätigt. Dieser Garten gab die Möglichkeit zu einer kleinen Zusammenstellung von Friedhofskunst, zur Anlage eines Cafés, zur Errichtung eines Einfamilienhauses in allerdings sehr kleinen Dimensionen, und eines von Ernst Lichtblau ent-

ENTWURF:
ARCHITEKT
E. J. WIMMER.

EMPFANGSRAUM
MÖBEL: AUSGEF
VON LEOP. LORVY-
WIEN. WAND:
STICKEREIEN AUF
SCHWARZ.GRUND.

ENTW: PROFESSOR JOSEF HOFFMANN—WIEN. SPEISESAAL. MÖBEL REICH GESCHNITZT. AUSF: J. SOULEK.



PROF. JOSEF HOFFMANN – WIEN. AUSFÜHRUNG: J. SOULEK.

REICH GESCHNITZTES BÜFETT AUS NEBENSTEHENDEM SPEISESAAL.

worfenen Gartenpavillons, eines kunstgewerblichen Gedichtes für empfindsame poetische Träumer.

* * *

Wurde durch diese Schöpfungen gezeigt, was die kunstgewerblichen Führer Österreichs heute leisten, so wurde in sieben anderen Räumen vorgeführt, wie der Nachwuchs belehrt, unterrichtet und angewiesen wird: in den sieben Räumen, die der Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule gewidmet waren. Sie forderten das sachliche Interesse vielleicht am meisten heraus. Von diesen Schülern, diesen Lehrern und ihren Methoden, von diesem innigen Zusammenarbeiten verlohnte es sich schon, einmal ausführlicher zu sprechen. Hier, wo der knappe Raum das verbietet, genüge es festzustellen, daß der Aufschwung der Wiener Kunstgewerbeschule den Aufschwung des österreichischen Kunstgewerbes bedeutet hat, daß sie der wichtigste, lebenskräftigste Born unserer kunstgewerblichen Produktion geworden ist und der Sammelpunkt unserer besten Hoffnungen. P.

✿

Die meisten Leute schätzen einen Stoff nur, wenn er lang, ein Objekt, wenn es schwer, eine Farbe, wenn sie schreiend ist. Sie schätzen einen Ballen Baumwolle höher als alle Dramen, die je geschrieben wurden, und sagen mit Malebranche: »Was beweist »Athalie« von Racine eigentlich?«

Diese Art Menschen sehen in der Kunst nur einen Zeitvertreib nach dem Essen, eine Zerstreuung nach der Arbeit, ein Spiel für große Kinder. . . . . .

GUSTAVE FLAUBERT.

ENTW.: PROF. J. HOFFMANN
AUSFÜHRUNG: J. SOUCEK.

STUHL MIT SCHNITZEREI UND GOBELINBEZUG.

PROF. O. PRUTSCHER. AUSF: A. KNOBLOCH NACHF. DAMENZIMMER. MÖBEL WEISS LACKIERT M. BLAUEN ATLASBEZÜGEN.

DAS PROBLEM DES DENKMALS.

Unter den Gründen, die an dem künstlerischen Zerfall der Denkmalskunst im neunzehnten Jahrhundert schuld sind, ist die Denkmalssucht unserer Zeit sicherlich einer der wichtigsten. In früheren Jahrhunderten war die Errichtung eines öffentlichen Standbildes eine außerordentliche Kulturaufgabe, die schon ihrer Seltenheit wegen den Händen berufener Künstler vorbehalten blieb. Heute vergeht kaum ein Tag, an dem nicht irgendwo ein Sockel mit einer Statue oder einer Büste enthüllt wird. Die Kunst ist damit vor eine Art Massenproduktion gestellt worden. Kein Wunder, daß durch diese Profanierung ihrer Aufgabe auch die künstlerische Qualität gesunken ist. Eine Verjüngung der Denkmalskunst müßte deshalb vor allem damit einsetzen, daß dem Denkmal wieder jener Charakter des Außerordentlichen gegeben wird. Mit andern Worten: die Trivialität, die der eigentliche Grundzug unseres modernen Denkmalswesens ist, könnte nur durch eine Beschränkung der überreichen Denkmalsproduktion selbst bekämpft werden.

Nun läßt sich aber das Bedürfnis, dem diese Tausende und Abertausende künstlerisch wertloser Standbilder in unserer Zeit das Dasein verdanken, auch nicht ohne weiteres aus der Welt schaffen. Auch dieser Denkmalssucht liegt ein zwar entartetes, aber an sich berechtigtes Kulturbedürfnis zu Grunde. Es ist nur die Form, in der es sich betätigt, wodurch es für die Kunst entwertet worden ist. Andere Zeiten haben hier eine viel reichere, für das Kunstleben fruchtbarere Tradition der künstlerischen Aufgaben gehabt. Daß diese Tradition abgestorben ist, bevor sich für die Kunst eine neue Quelle solcher Aufgaben aufschließen konnte, ist eben die Ursache des Übels.

Das Mittelalter hat die moderne Form des Denkmal-Standbildes überhaupt nicht gekannt. Wie alles, was jene Zeit an öffentlicher Kunst hervorgebracht hat, stand auch die Aufgabe, die heute der Denkmalskunst zufällt, im unmittelbaren Dienst der Religion: dem Andenken großer Taten und denkwürdiger Ereignisse errichtete man keine Standbilder, sondern stiftete

OTTO PRUTSCHER – WIEN. FENSTERSEITE DES NEBENST. DAMENZIMMERS. AUSF: KNOBLOCH NACHF.

ARCH. ADOLF O. HOLUB—WIEN. SPEISEZIMMER
MIT AUSGANG ZUM GARTEN. AUSF: AUGUST UNGETHÜM.

Kirchen und Kapellen, Altäre, Heiligenbilder usw. Ebenso war die Bildnisplastik als eigentliche Grabmalskunst mit dem Kultusbedürfnis eng verwachsen. — Den modernen Begriff des Denkmals — das öffentliche Standbild als Dokument des Ruhms — hat die Renaissance in die Kultur der Neuzeit eingeführt. Seitdem ist die Denkmalsplastik für die Bildhauerei die wichtigste Monumental-Aufgabe geworden. Sie ist freie Kunst im modernen Sinn des Wortes; blieb aber als solche den großen und außergewöhnlichen Aufgaben vorbehalten, wie sie der monumentale Ruhmsinn kunstsinniger Fürsten und Republiken den größten Künstlern ihrer Zeit stellte. — Daneben blieben, namentlich für die eigentlich volkstümlichen Bedürfnisse der Denkmalskunst im weiteren Sinne jene mittelalterlichen Formen fortbestehen: in katholischen Gegenden haben sie sich ja bis auf den heutigen Tag erhalten, wenn auch verkümmert und erstarrt und für die lebendige Kunstentwicklung unfruchtbar geworden. — So lange diese Formen aber noch lebendig waren, lag in ihnen für die Kunst eine der stärksten Wurzeln ihrer Lebenskraft. Sie stellten ihr Aufgaben, die aus dem wirklichen

ARCHITEKT A. O. HOLUB WIEN. WANDRELIEF IN STUCK. STUHL M. GESTICKTEM POLSTER U. GESCHNITZTER LEHNE.

Bedürfnis des Volkslebens hervorgegangen waren. Damit verhinderten sie eine unfruchtbare Einseitigkeit der Kunstbetätigung und eine ungesunde Überspannung der Leistungskräfte: sie entlasteten die hohe Kunst und gaben dem Handwerk, was des Handwerks ist. — In demselben Maße, wie aber die Religion aufhörte, die umfassende Grundlage der gesamten Volkskultur zu sein, mußten diese Formen absterben. Die Denkmalskunst verlor damit den natürlichen Nährboden für eine vielseitige und formenreiche Fortentwicklung. Für alle ihre Bedürfnisse fortan auf das einzige Schema der abstrakten Standbildplastik angewiesen, verkümmerte sie schließlich in der ewigen Wiederholung einer und derselben Aufgabe. Die Kunstform, in der die Denkmalskunst einst ihre höchsten Leistungen hervorgebracht hatte, verlor, in Tausenden von unberufenen Händen mißbraucht und abgenutzt, immer mehr von ihrem Kulturwert. — So lautet denn die Grundfrage, die für das Problem des modernen Denkmals entscheidend ist, so: machen es die Bedingungen der modernen Kultur wahrscheinlich, daß sich die Denkmalskunst wieder von dem einseitigen Bann dieser abstrakten Kunstform befreit?

ENTW: Dr. JOSEF FRANK. FENSTERSEITE NEBENSTEHENDER WOHNHALLE. AUSFÜHR: J. MÜLLER WIEN.

ENTW: ARCHITEKT DR JOSEF FRANK WIEN. HEIZUNGSPLATZ IN DER WOHNHALLE EINES LANDHAUSES.

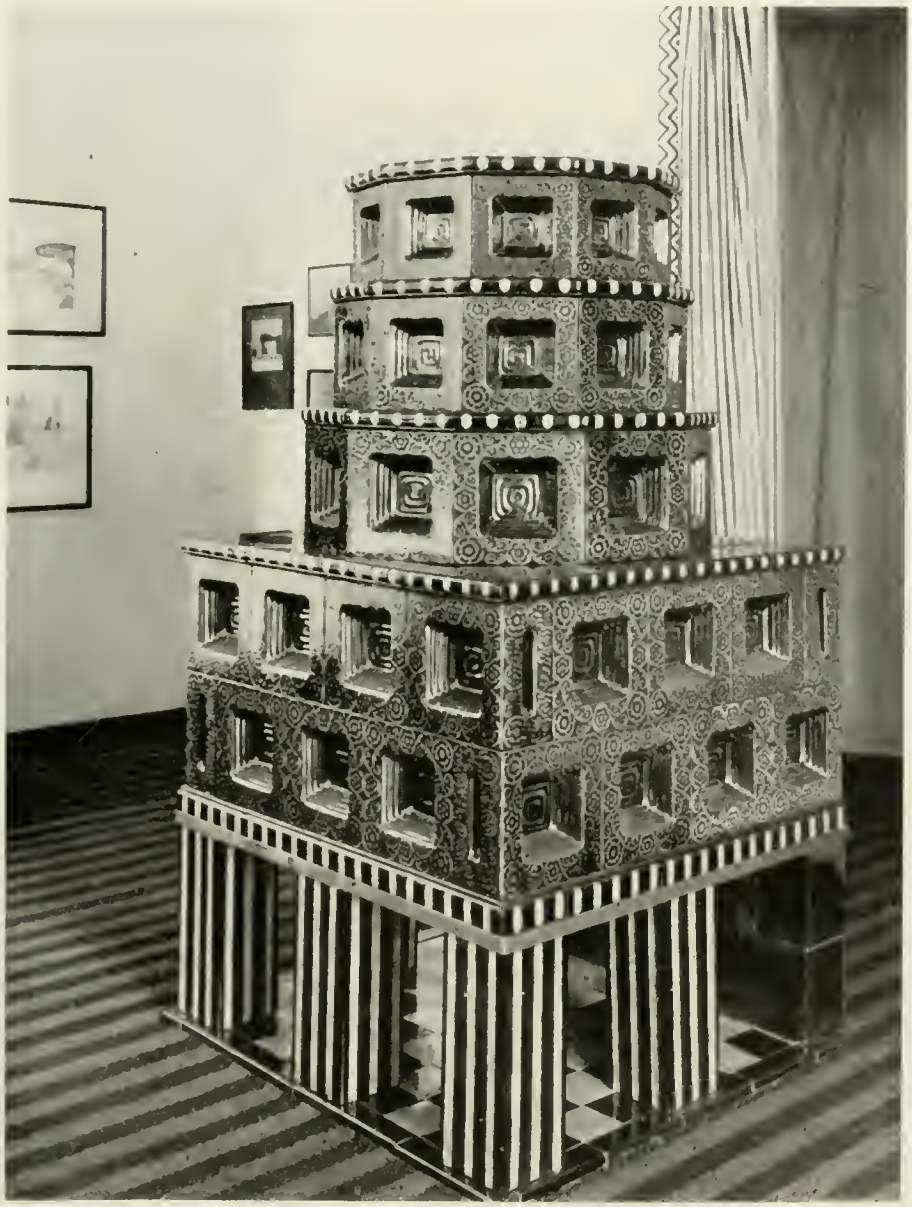
Sind die Möglichkeiten da, sie wieder auf eine breitere und fruchtbarere Basis zu stellen, indem sie, im Sinne ihrer früheren Tradition, auch wieder an die mannigfaltigen Aufgaben des Lebens selbst anknüpft? Wenn nicht alle Zeichen trügen, sind wir schon auf diesem Wege. Auf allen Gebieten hat die moderne Kunst angefangen, die Formen der modernen Entwicklung, denen sie anfangs ratlos und ablehnend gegenüberstand, zu verarbeiten. Die moderne Kultur ist „kunstreif" geworden. Es kostet nur den Willen zur Tat, diese Formen und Aufgaben auch in den Dienst der Denkmalskunst zu stellen: statt nutzlose Standbilder, Gedenksteine usw. auf verlorene Posten zu stellen, das Andenken verdienstvoller Männer dadurch zu verewigen, daß man öffentliche, dem Gemeinwohl dienende Einrichtungen, die mit ihrem Wirken verbunden sind, auf eine künstlerisch und praktisch vollkommene Weise ausstattet und ihrem Namen weiht. Die geistigen wie die materiellen Bedürfnisse der heutigen Zeit müßten dafür herangezogen werden: in diesem Sinne könnte beispielsweise die Ehrung großer Staatsmänner usw. der Raumkunst in der Einrichtung der Rathäuser, Staatsgebäude, Verkehrsanstalten ebensoviele neue, dankbare Aufgaben stellen, wie die Ehrung von Gelehrten und Künstlern durch die Anlage und Ausstattung von Museen, Bibliotheken und dergleichen. Das wäre eine Form der Denkmalskunst, die im Geist der Zeit und im innersten Wesen der modernen Kunst selbst liegt. Der Nachteil des Künstlichen, das ihr im Anfang noch anhaften mag, würde sich von selbst überwinden, wenn sie einmal eingebürgert und ins Volksbewußtsein eingedrungen wäre. Das wäre nur eine Frage der Zeit. Der eigentlichen Monumentalkunst aber könnte diese Entlastung nur zum Heil werden. Sie würde dadurch wieder von Lebensbedingungen befreit, die mit dem Wesen des Monumentalen unvereinbar sind. Sie könnte wieder erstarken und sich verjüngen in einer Atmosphäre, in der sie in den Zeiten ihrer Blüte groß geworden ist. K. WIDMER KARLSRUHE.

VOM DENKMAL-PROGRAMM. Genügen nicht alle schlechten Denkmäler, um uns zu

PROF. Dr. OSKAR STRNAD WIEN.
GARTENSAAL. ZIEGEL UND TERRAKOTTEN.

überzeugen, daß es unmöglich ist, auf Grund der für die Konkurrenzen festgelegten Programme Werke zu schaffen, die wirklich künstlerisch sind? Vielleicht, daß man irgend ein Pferd sehen wird, das im Rahmen der Kunst Geltung haben kann, aber das übrige bleibt bemitleidenswert. Ein Denkmal sollte durch das Erhabene seiner Schönheit das Gedächtnis desjenigen verewigen, der solcher Ehrung würdig ist, aber es entspringt kaum gesundem Menschenverstand, einen Künstler, der Schönes schaffen muß, zu zwingen, dieses auf Grund einer Silhouette in Hosen und Überrock oder in Soldatenmontur zu tun. An dem Tage, wo das Kunstgefühl weiter verbreitet sein wird, werden diese kindischen Scherze mit Recht verlacht werden. — GIOVANNI SEGANTINI.

Es dauert furchtbar lange, bis eine Kenntnis, eine Geschmacksrichtung, respektive Verbesserung von der Kunst ins Handwerk und vollends ins allgemeine Bewußtsein durchgedrungen ist. . . . FRIEDRICH PECHT.



RUDOLF SOMMERHUBER STEYR. OFEN MIT VERTIEFTEN, GRÜNGLASIERTEN KACHELN U. HOHEN BEINEN.

BILDHAUER KARL KRIKAWA—WIEN. DIE FRUCHTBARKEIT« GARTENPLASTIK IN SANDSTEIN. AUSSTELLUNG—WIEN.

ARCHITEKT OTTO ERTHBLAU. GARTEN-PAVILLON.

DAS PATHOS DER GÄRTEN.

VON PAUL WESTHEIM.

Der Garten ist ein weithin sichtbares Zeichen des Machtbewußtseins. Nur der gefestigte Besitz, der sich durch keine äußere Gewalt, keine Gesetzesmaßnahmen, keine Kurszettellaunen bedroht fühlt, gelangt dazu, ein ausgedehntes Gelände nach Wunsch und Geschmack aufzuteilen. Man legt sein Geld nicht so unantastbar fest, wenn man Angst haben muß, eines Tages ohne Bankkredit dazustehen; man pflanzt nicht einer Saisonmode zuliebe Blumen und Büsche; Laubgänge und Baumalleen, die nach Jahrzehnten erst Schatten spenden, werden nicht abgesteckt mit dem Gedanken an den Unbekannten, der das Ganze einst ersteigern könnte. Jener Geschlechterwille, der in dem einzelnen nur ein Bindeglied zwischen Ahnen und Enkeln sieht, manifestiert sich — bewußt oder unbewußt — in jeder Gartenanlage großen Stiles. Sie will heute, wo soziale Instinkte das Patriarchenbewußtsein auszulöschen scheinen, nur noch ausnahmsweise gelingen. Es sieht so aus, als ob unsere Gärtner die Fähigkeit zur großen Konzeption gänzlich eingebüßt hätten, nachdem von ihnen tagaus, tagein gefordert wird, Luxus zum billigsten Submissionspreis zu liefern. Befangen in allerlei Traditionen, geben sie sich nicht einmal die Mühe, das Entscheidende an den Vorbildern der Vergangenheit zu erkennen. Die schroffsten Gegensätze: das Prinzip des romantisch regellosen Landschaftsgartens und der ornamentalen Gebundenheit eines Renaissanceparterres vermengen sie ohne Skrupel. Wie sie überhaupt mit Vorliebe alte Begriffe aufnehmen, ihnen einen ganz anderen, ganz falschen Sinn unterschieben und damit natürlich jegliche Manier zu rechtfertigen imstande sind. Man braucht nur die Schriften dieser Garten-Fachleute durchzublättern. So haben zum Beispiel im 18. Jahrhundert der Engländer Barrington, der Franzose de Lille und andere eine „malerische Gartengestaltung" verlangt. Darunter wollten sie eine überlegte Zusammenstellung der Farben und Konturen der Gewächse, ein malerisches Komponieren

ARCHITEKT OTTO LICHTBLAU—WIEN. AUS DEM VORSTEHENDEN PAVILLON.

mit dem Grün der Rasenflächen, dem helleren oder dunkleren Grün des Buschwerkes oder der Bäume, den bunten Farben der Blüten usw. verstanden wissen. Bei manchen Garten-Arrangeuren ist nur eine Anlage malerisch komponiert, wenn ein Maler Lust hat, sie zum Motiv für seine Pinseleien zu nehmen (!). Ähnlich ergeht es dem uns so bedeutsamen Begriff der „architektonischen Gartengestaltung". Der bedeutet selbstverständlich eine einheitliche, bewußt disponierte Anlage, in der alle Glieder: Bauten, die Rasenflächen, das Baumwerk, Wasser und Gesträuch, Wege und Beete, Höhen und Täler wie die Teile eines Hauses zu einem festen Plan zusammengeschlossen, wo alle Mittel der Natur und der Kunst einem formenden Menschenwillen untertan geworden sind. Darunter verstehen unsere Garten-Leutchen auf einmal ein Ausstaffieren des Gartens mit allerlei Bauereien, mit unmotivierten Mauern, Häuschen, Standbildern, während es darauf ankäme, ohne Beiwerk, in der Hauptsache mit dem Pflanzenmaterial räumliche Einheiten, räumliche Bewegung zu schaffen. Diese architektonische Geschlossenheit, die jedem Stengelchen seinen Platz anweist, die der Natur gewissermaßen Verhaltungsmaßregeln aufzwingt, also das Herrenbewußtsein am stärksten betont, wird erstrebt von allen modernen Gartengestaltern, von Olbrich, Läuger, Muthesius, Behrens, Migge, Gildemeister und den Engländern, die mit gutem Beispiel vorangegangen waren. Die Landschaftsgärtnerei, das verzückte Schwärmen für Willkür und zurechtgemachte Regellosigkeit, scheint

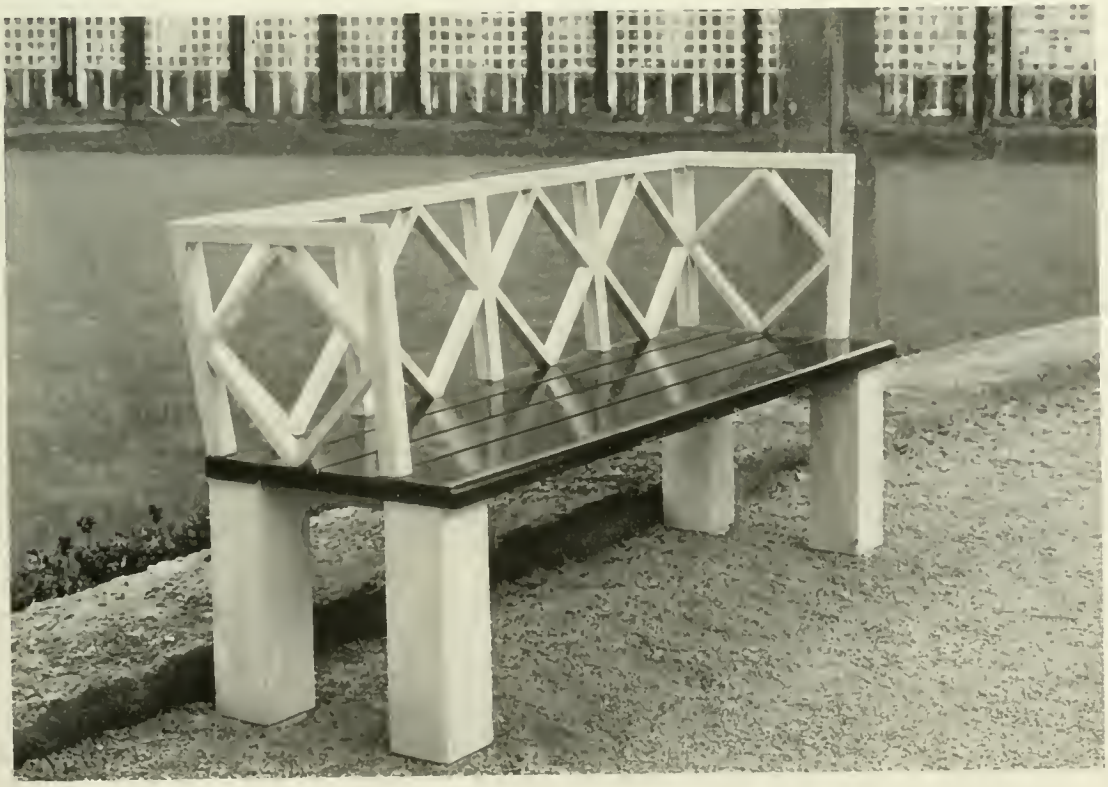
ARCHITEKT OTTO LICHTBLAU WIEN.
TEE-RAUM IM PAVILLON. AUSF: LEOPOLD SPITZER.

ARCH. OTTO LICHTBLAU – WIEN.

EINGANG ZUM PAVILLON.

ARCHITEKT
JOSEF ZOTTL.

BLUMENKÜBEL
IN KUNSTSTEIN.



ARCH. JOSEF ZOTTL—WIEN. GARTENBÄNKE, WEISS LACKIERT. AUSFÜHRUNG: PRAG-RUDNICKER KORBWARENFABRIK.

damit als Entartungsepisode verschwinden zu wollen. Mit Recht, denn das Gartenideal aller Zeiten war die architektonische, die bewußte Disziplinierung. Im Mittelalter hatte man vielleicht nicht den Mut und die Mittel, um einem schwierigen Gelände den Idealplan aufzuzwingen. Man unterwarf sich der gegebenen Situation. So konnte es vorkommen, daß der Garten durch Berge, Täler oder einen Fluß von dem Haus getrennt war. Zwischen der Burg, die auf der Höhe lag, und der quadratischen Gartenebene — eine andere Form hätte man damals nicht für vollwertig angesehen — konnten aus solch äußerlichen Ursachen wohl weite Entfernungen liegen, was aber nichts an der Tatsache änderte, daß man diesen abgetrennten Gartenteil streng und klar gliederte. Die quadratische Form wird von der Renaissance übernommen, die in ihr lineare Parterre - Ornamente zu entwikkeln beginnt. Die Freude an diesen Parterre - Zeichnungen ist zu begreifen aus der Gewohnheit, den Garten in der Aufsicht zu genießen. Man promeniert auf einem wallartigen Umgang und erfreut sich von hier oben aus an der kunstvollen Ornamentik, die in jedem Kompartiment — im Quirinalgarten mögen es wohl hundert gewesen sein! — anders war. Erst das Barock verknüpft dieses lose Nebeneinander zu einer majestätisch kühnen Einheitlichkeit. Die Felder werden axial und symmetrisch auf das Haus bezogen. Man schafft weite Perspektiven, mächtige Horizonte, Kaskaden, Treppenanlagen; Abhänge und Gefälle schaffen lebhafte Bewegungsrhythmen. Man bevorzugte die ungewöhnliche Situation und war begeistert über die mühsame und originelle Bewältigung. Bei allem Streben nach Zusammenfassung sucht man gleichzeitig Kontraste, Überraschungen zu schaffen. Die Eindeutigkeit ist als Monotonie verpönt. Die Taxusgänge, Boskette und Alleen sollen wie die Kabinette des Hauses zugleich intim und zeremoniös wirken. Im Gegensatz zur Formlosigkeit der freien Natur war hier alles einem straffen, autokratischen Willen zur Form unterworfen. Zopf und Puderquaste hängen im Raritätenkabinett. Der moderne Gartengestalter, der eine architektonische Disziplinierung anstrebt, kann gewiß nicht zurückgreifen auf das Pathos des Barock. Das neue Lebensgefühl, das auf Bürgerlichkeit eingestellt ist, will im Garten ganz andere Wünsche befriedigt sehen. Der kleine Rahmen, den unsereiner sich um sein „Eigenheim" legen kann, dient ja viel weniger der Repräsentation als der Muße, der persönlichen Hygiene, der Weltabgeschiedenheit. Statt des großen Rhythmus, der das moderne Dasein auf allen Gassen umrauscht, sehnen wir uns im Garten nach traulichen Stimmungen. Aus der Herrschaft über die Natur ist allmählich eine Liebe zur Natur geworden. — W.

ENTW: E. J. WIMMER. BLUMENSTÄNDER AUS MESSING. AUSF: WIENER WERKSTÄTTE.

Können Schönheit und Nützlichkeit nicht vereinigt leben, wie sie in Bauwerken, wie sie im Körper des Menschen eng verbunden wohnen? — Leonardo da Vinci.

ALFONS
UNGERER-
BERLIN.

ZIGARETTEN-
ETUIS UND
BROSCHEN IN
SILBERTREIB-
ARBEIT.

DER EDELSCHMIED. Jedesmal, wenn man mir die Arbeiten eines modernen Edelschmiedes zeigt, bin ich verwundert; darüber nämlich, daß es so etwas wieder gibt. Ich weiß natürlich: Hoffmann in Wien, Lettré in Berlin, Riegel in Darmstadt, Lalique in Paris und vielleicht noch vier oder fünf der gleichen Wesensart. Aber ich weiß auch, daß zum Exempel allein in Pforzheim, dieser einen Zentrale der deutschen Bijouterie-Industrie, dreißigtausend Menschen arbeiten und dabei täglich für 120—150 000 Mark Gold verformen. Und schließlich: ich kenne das, was diese Tausende tagaus, tagein produzieren; man kann es in allen Großstädten der Welt zu sehen bekommen, in Frankfurt wie in Paris, aber auch in Buenos-Aires oder sonstwo bei den Halbbarbaren. Diese Internationalität der Massenhaftigkeit mit dem Troß der Maschinen, der Händler und der Modezeichner haben den Edelschmied verdrängt. Sie scheinen für immer dahin, die Zeiten, deren wenige Zeugen sich köstlich und gleißend in die Museen gerettet haben. Ägypten, Mykenä, Hellas, gotische Kelche, Becher und Geschmeide aus den frohen Tagen der Renaissance, die Tabatièren des Rokoko und selbst, wenn auch schon ein wenig mager, die Broschen und Armbänder der Biedermeierdamen: das war die rassige Belebung, die musikalische Beseelung des Goldes, des Silbers und der Gesteine. Damals arbeiteten die Edelschmiede für die Könige und für die Götter; heute besteht die Kundschaft aus Bardamen und Börsenjobbern, Ringkämpfern und Negerinnen. An solchen klobigen Tatsachen sind die zärtlichen Schönheiten der verliebten Edelschmiede zugrunde gegangen. Die wenigen, die heute hier und da neu versuchen, das Gold zu hämmern und das Silber zu treiben nach eigner Melodie für leicht beschwingte Sinne, sind uns darum liebe Gesellen, die wir zu uns laden, selbst, wenn sie erst tastend suchen, was wir ahnend begehren. Uns kränkt die Korrektheit der Stanze, die Langweile der Schablone, die Härte des mechanischen Druckes. Wir möchten spüren, wie die Hand auf dem Metall und in es hinein ihre Empfindungen spielte; wir möchten sehen, wie es sich unter den achtsamen Schlägen des Meißels dehnte und bog, wie es das Springen und Atmen lernte. Wir möchten aus den flimmernden Spuren das Antlitz des Werkzeuges kennen lernen, ob es spitz oder stumpf, schmal oder breit war; möchten den Dialog solcher Werkzeuge belauschen. Möchten dann sehen, wie hier goldene Drähte geflochten, dort silberne Kugeln aufgelötet wurden, wie Steine ihre Umarmung, und Perlen ihr Bett empfingen. Wir sind inzwischen so bescheiden geworden, daß es uns schon freut, wenn wir auch nur ein Zipfelchen solch wahrer Art des Edelschmiedes zu fassen bekommen. Diesmal ist es immerhin mehr. Alfons Ungerer, von dem wir hier einige Arbeiten zeigen, ist zwar noch ein Anfangender, doch beschert er uns bereits etwas von jenem Spiel der Hand und jenem Dialog der Werkzeuge, davon wir sagten: daß sie das wahre Bijou der Bijouterie seien. R. BREUER.

ALFONS UNGERER. RING UND BROSCHE IN GOLD MIT SMARAGD UND PERLEN.

ALFONS UNGERER BERLIN. BROSCHE UND ANHÄNGER IN GOLD UND PERLEN.

FRAU ELSE WISLICENUS BRESLAU. SCHMUCKKASTEN IN SEIDENSTICKEREI MIT GLASPERLEN UND SILBER.

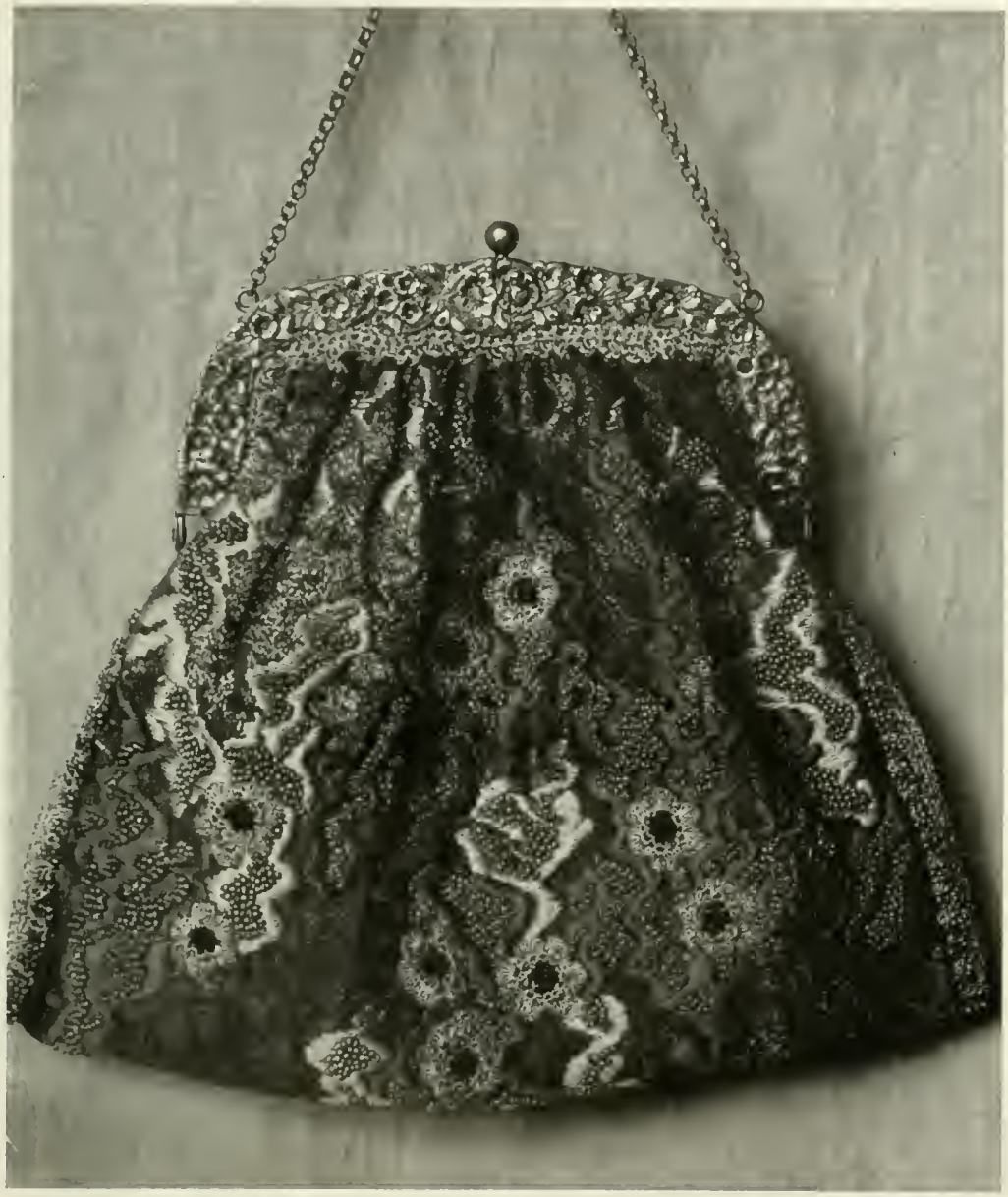
SPIELE DER NADEL.

ZU DEN ARBEITEN VON FRAU ELSE WISLICENUS.

Es gibt nichts Langweiligeres, als naturalistisches Kunstgewerbe. Besonders zu einer Zeit, die technisch so raffiniert ist, jede Illusion glaubhaft zu machen. Wenn die Völker alt werden, geht ihre Sehnsucht nach der Abstraktion, nach dem Musikalischen, dem Geistigen. In der Jugend wollen sie die Wirklichkeit erobern. So wahr, wie sie es sehen und wie irgend möglich möchten sie das natürliche Leben festhalten. Da aber zu jenen frühen Zeiten das technische Vermögen meist ein geringes ist, so bleibt das naturalistische Wollen gehemmt, und was entsteht, erscheint wenigstens uns, den späten Menschen, als ein Ornament. Wir müssen uns aber darüber klar sein, daß die Primitiven nie solches Ornament erstrebten, vielmehr stets die Wahrheit. Nur: diese Wahrheit war für sie so kurz, so eindeutig, so epigrammatisch, daß sie uns, den Lastträgern, unter tausend Einzelheiten als ein köstliches Destillat erscheint. Wir lieben diese primitiven Ornamente. Was geht es uns an, daß sie eigentlich so etwas wie Naturgeschichte sind; wir lieben sie ja gerade darum, weil wir von unserer eignen komplizierten Naturkunde loskommen möchten. Ja, und so schreiben wir denn zaghafte Hieroglyphen, Bilder, die aller Wirklichkeit abgewandt nach dem absoluten Klang, dem reinen Rhythmus, der würdelosen Funktion tasten. Das sieht dann beinahe so aus, als wäre es primitiv, ist aber gezüchtete Blüte einer bereits skeptisch gewordenen Kultur. Über diese Zusammenhänge muß man Klarheit haben; damit man nicht etwa der Versuchung erliegt, krampfhaft Volkskunst zu kopieren. Die Primitivität der Modernen ist eine bewußte Verleugnung der Natur. Wir wollen keine Blumen, nur Träume davon, keine Sterne, nur ein Aufleuchten, ein Anflammen. Wir könnten natürlich auch Blumen machen; gewiß, es wäre uns ein kleines, Rosen so ähnlich zu sticken, daß die Falter danach flögen. Auch Frau Wislicenus könnte das. Da sie aber mit der Naivität des Weibes dem Instinkt der Zeit gehorcht, liebt sie es, von jedem

FRAU ELSE WISLICENUS · BRESLAU. TASCHE MIT GOLD- UND PERLENSTICKEREI.

naturalistischen Zweck befreit, zu spielen. Nicht ein Spiel des Zufalles, vielmehr eines, das vom Takt reifer Augen und zärtlicher Finger die Melodie und das Temperament bestimmt erhält. Nichts schafft dem Verächter des Naturalismus größeres Vergnügen, als in dem formlosen, nicht lesbaren Stoff zu schwelgen und ihn eben nur so ein wenig aufwallen zu lassen. Man hat Wolle vor sich ausgeschüttet, Seide, Perlen; daraus könnte man eine ganze Menagerie ins Leben rufen. Man begnügt sich aber damit, in den Strähnen zu wühlen, die Farben laut und glühend durch die Finger rinnen zu lassen, das Gegleiß des Goldes leise auffliegen zu machen. Wenn dabei dann etwas herauskommt, was von ferne an den Himmel im Mai, an die Wiesen des Sommers oder an den herbstlichen Blätterfall erinnert, so läßt man sich dadurch im Genießen des zwecklosen Spieles nicht stören. Man dreht und wendet das Kaleidoskop ganz wie ein Wilder, aber mit feinster Witterung für den günstigen Augenblick, da es gilt, einzuhalten und das flammende Rot, das strotzende Grün und das jauchzende



FRAU ELSE WISLICENUS – BRESLAU. TASCHE MIT SEIDEN- UND PERLENSTICKEREI.

Gelb zu einem Bukett der Harmonien zu binden. — Es gibt noch ein besonderes Raffinement; das Vergilbte, die zerschlissene Pracht dessen, was einst strahlte, neu zu schmücken. Man nimmt einen Brokat, einen Fetzen vom Mantel eines spanischen Ritters, man atmet mit den Fingerspitzen die Romantik des Granatapfels und läßt über die Runen des köstlichen Gewebes die Farbenpracht der modernen Chemie rieseln. Ähnliches taten die Kleriker des Mittelalters; sie nahmen einen Mameluckenstoff und stickten quer über die Sprüche des Korans das Kruzifix der Kasel. Zu allen reichen Zeiten schöpfte die Leidenschaft der textilen Künste aus der Phantastik des Nadelspieles. R. BREUER.

✿

Um Kunst nachempfinden zu können, braucht es in erster Linie Herz und Phantasie. Der Verstand kann nachher kommen und sich die Sache zurechtlegen.

ANSELM FEUERBACH.

FRAU ELSE WISLICENUS—BRESLAU. FAMILIENCHRONIK IN WEISSEM LEDER MIT PERLEN- UND SILBERSTICKEREI.

ENTW. U. AUSF: FRAU ELSE WISLICENUS—BRESLAU. KAFFEEWÄRMER IN FARBIGER WOLLSTICKEREI.

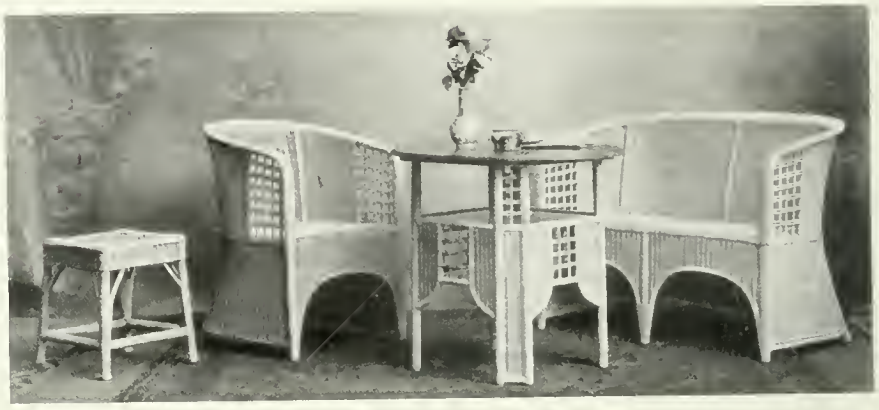
KLEINE KUNST-NACHRICHTEN.

OKTOBER 1912.

KNABENHANDARBEIT. Im Berliner Kunstgewerbemuseum zeigte Peter Jessen eine Sammlung von Musterstücken zur Anregung für den Handarbeitsunterricht der Knaben und Mädchen. Was die Mädchen betrifft, so sind diese Nadelarbeiten, wie sie etwa im Letteverein oder in der Potsdamer Gewerbeschule gefertigt werden, genügend bekannt, als frei von geschmacklosen Spielereien, als kluge Erziehung zur Sachlichkeit und zur technischen Vernunft. Auch von der Handarbeit der Knaben weiß man seit einiger Zeit, daß die Laubsägemanier und der Holzbrand zwar noch nicht ausgestorben sind (die Charlottenburger Schulen, sogar die Gymnasien stecken noch mitten darin), daß aber immerhin ein guter Teil dieses Unterrichtes im Sinne eines gesunden Handwerkes den schlichten Aufgaben des Alltages und zugleich den elementaren Grundsätzen aller Produktion gerecht zu werden versucht. Das wird uns auch hier bestätigt. Wir treffen solch solides Handwerk in den Schülerarbeiten, in höherem Maße noch in den Instituten der Lehrerbildung. Das Pabstsche Seminar in Leipzig, die staatlichen Handfertigkeitskurse und nicht weniger der Vorkursus an der Berliner Kunstschule wollen in diesem Zusammenhang genannt sein. Wir begegnen mit Vergnügen der bunten Lustigkeit, wie sie Hamburg nutzt, die Instinkte für das dreiste Anschauen und das kecke Gestalten zu wecken. Wichtiger und neu aber sind doch die Resultate, die Lauweriks in dem Hagener Seminar erreichte. Hinter diesen Arbeiten lebt eine wache künstlerische Empfindsamkeit, ein gespanntes Gefühl nicht nur für die Vernunft, auch für den nervösen Rhythmus des Materials. Es mag sein, daß diese charmanten Schnitzdosen und diese graziösen Metallarbeiten schon über das hinausgehen, was die Durchschnittsbegabung hervorbringen kann; einerlei, was Lauweriks macht und lehrt erinnert

ENTWURF U. AUSFÜHRUNG: EMMA MAYER–HAMBURG. KISSENPLATTE IN BUNTER WOLLSTICKEREI

WILLI HEINEMANN-BERLIN.



ROHRMÖBEL UND ELEKTR. TISCHLAMPEN.

WILLI HEINEMANN BERLIN — ELEKTRISCHE TISCHLAMPEN IN ROHRGEFLECHT.

an die besten, an die jungfräulichen Zeiten unseres Kunstgewerbes, da Obrist und Endell, Van de Velde und Pankok aus innerem Drang tektonische Gefühle plastisch werden ließen und so dem Material nicht nur gehorchten, sondern es zur Form entmaterialisierten. — — K. Br.

WIESBADEN. Die Gesellschaft für bildende Kunst eröffnete ihre Wintersaison mit einer Kollektivausstellung der Werke des Grafen Kalckreuth, etwa 60 Gemälde und 50 Graphiken. Man ist überrascht, zu sehen, mit welcher Energie auch dieser Führer aus der Reihe der älteren Sezessionisten sich

WILLI HEINEMANN BERLIN. VITRINE, TISCH UND SESSEL IN ROHR.

ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: G. KRÜGER BERLIN. ELEKTRISCHE TISCHLAMPEN IN BRONZE. SCHIRME IN FARB. SEIDE.

den koloristischen Problemen zugewandt hat. Fast könnte man glauben zwei verschiedenen Künstlern gegenüber zu stehen, so scharf ist der Bruch zwischen den älteren Arbeiten und denen aus den letzten beiden Jahren. An Stelle der Tonmalerei ist die Komposition nach dem farbigen Kontrapunkt getreten und in dem neben der alten Köchin vielleicht bedeutendsten Porträt dieser an hervorragenden Bildnissen so reichen Ausstellung erinnert die Art, wie sich die Dargestellte in ihrem dunkelblauen Kleid von dem rein goldgelben Grund abhebt, direkt an den koloristischen Aufbau der Arlesienne des van Gogh, so spezifisch kalckreuthisch auch im übrigen Komposition und Auffassung ist. Aber wie der Künstler niemals zur Einseitigkeit neigte, so hat er auch den blau-gelben Kontrasteffekt, dem manche der Jüngsten ganz verfallen scheinen, nur gelegentlich angewandt. In dem lebenssprühenden Bildnis des Grafen York z. B. ist die farbige Komposition auf den Gegensatz des bläulichroten Hemdes und des tiefgrünen Grundes aufgebaut. Ganz besonders eigenartig berührt es, zu sehen, daß auch in den neuesten Landschaften des Meisters die reine Farbe an die Stelle der Milieuschilderung getreten ist: sogar in Objekten, wie „Der abendliche Blick in ein Hamburger Fleet", die so sehr zur Wiedergabe atmosphärischer Erscheinungen einladen. Endlich verdanken wir den neuen Tendenzen den Einzug des Früchtestillebens in das Werk des Meisters. Hier ist die Farbe an den glühend-goldgelben Orangen bis zur höchsten Intensität gesteigert, wobei freilich eine gewisse Trockenheit in der Zeichnung die Wirkung etwas beeinträchtigt. V. G. M.

G. KRÜGER. ELEKTRISCHE TISCHLAMPE.

MÜNCHEN. Der Verband deutscher Architekten- und Ingenieurvereine hielt seine diesjährige Abgeordneten- und Wanderversammlung in der Zeit vom 12.–16. September in München ab. Die geschäftlichen Verhandlungen betrafen fast ausschließlich organisatorische Fragen. Von allgemeinerem Interesse war die Besichtigung des Neubaues des Deutschen Museums, zu der die Herren Reichsrat Oskar von Miller, Gabriel von Seidl und städt. Bauamtmann Bosch die einleitenden Vorträge hielten. Der Neubau interessiert vor allem dadurch, daß er fast durchweg aus Eisenbeton hergestellt ist (nur an einem kleinen Teil der Fassade ist Muschelkalkstein verwendet); selbst die Dachstühle sind aus Beton. Wir haben also hier einen reinen Eisenbetonbau von seltenen Dimensionen vor uns, denn der Bau wird nach seiner Fertigstellung 600000 Kubikmeter überdachten Raumes umfassen. Dies

ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: G. KRÜGER—BERLIN. ELEKTRISCHE HÄNGELAMPEN MIT FARBIGEN SEIDENSCHIRMEN.

ist konstruktiv um so interessanter, als der schwere Bau auf einem äußerst ungünstigen Baugrund aufzuführen war (der Kohleninsel im Isarbett), der erst durch ein dichtes Heer von Betonpfeilern gefestigt werden mußte. In der räumlichen Gliederung des Baues besticht vor allem die klare Grundrißgestaltung, für die ein einfaches Quadrat zu grunde gelegt ist. Für die Anordnung der Räume im einzelnen waren die sehr verschiedenartigen Ausstellungsbedürfnisse maßgebend, galt es doch Dinge, wie ein Bergwerk und drei Sternwarten unter ein Dach zu bringen. Die Rolle des Architekten mußte sich dabei, wie sich Gabriel v. Seidl ausdrückte, mehr auf die eines künstlerischen Redakteurs beschränken. Die Raumordnung wurde prinzipiell so gehalten, daß in den Geschossen zwei nebeneinander liegende Reihen von Sälen durchgeführt wurden. Der äußere Eindruck des Baues erhält durch die gradlinig durchgeführten Dachfirste etwas Großzügiges. Im allgmeinen ist in der Fassadenausstattung die größte Einfachheit befolgt worden, welche wohltuend wirkt, ohne daß irgend ein besonderer baulich origineller Gedanke sich regte. Die viereckigen Fenster (von verschiedener Ausmessung in den verschiedenen Stockwerken) ziehen sich in gleichmäßigen Horizontalreihen dahin, nur im Mittelbau oder an den Verbindungsbauten trifft man vereinzelt auf ovale Fensteröffnungen oder sonst barockale Formen, wie man sie bei Gabriel v. Seidl kennt und wie sie sich immer gut in das Münchner Stadtbild einfügen. Wenn sonst im Innern gelegentlich wie bei den Treppenhäusern usw. manche originelle Formen sich ergeben haben, so war das mehr eine konstruktive Folge der großdimensionierten Verwendung des Betonmaterials. K. M.

G. KRÜGER. ELEKTRISCHE TISCHLAMPE.

✿

MODEBLÄTTER. Bei Friedmann & Weber gibt es eine Galerie der Moden, ein ganz amüsantes Ragout aus den zierlichsten und unwägbarsten Dingen, die nötig sind, um aus Adam den Dandy und aus Eva die Dame zu machen. Das Kunstgewerbe des Boudoirs, dazu Hüte und Kostüme, wie Künstler sie wagen; sehr heiter und witzig, zuweilen beinahe

geistreich. Das eigentlich Interessante aber bleibt doch die Frage: ob wir heute schon wieder Modebilder machen können. Im 18. und noch mehr in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte das Modebild seine Klassik. Davon gibt diese „Galerie" reizvolle Proben. Garvani, Guys, Manet sind das Maß dieser Blätter. Zugleich sind es, was die Darstellung betrifft, technisch vollendete Werkzeichnungen, nach denen Krinolinen genäht und Knicker befranst werden konnten. Die Modernen aber machen statt solcher Schneiderei meist Graphik, doppeldeutige Illustrationen, witziges Ornament. Es ist und bleibt indes, wie jene alten Blätter lächelnd beweisen, das Modebild wesentlich verwandt dem Grundriß und Aufriß des Architekten. Br.

GARTENKUNST. Die Brandenburger Gruppe der Gesellschaft für Gartenkunst hat im Berliner Kunstgewerbemuseum zusammengestellt, was es an Planungen neuer Parke, Platzanlagen und Gärten gibt. Zum Vergleich wurden in Kupfern die Gartenkünste von der Renaissance bis zum Biedermeier gezeigt. Das Resultat dieser geschickten Ausstellung ist etwa dieses: Der Park als Kopie der Wildnis, auch der Garten als Miniatur birkenweißer Naturidylle wurden überwunden. Die kluge Lehre vom Zweck hat den Garten als eine Erweiterung des Hauses und den Park als eine Freiluftwohnung der Masse begriffen. Soweit sind wir nun. Unsere Gärten wollen der Hygiene und der Behaglichkeit des Einen dienen, unsere Parke der Gesundheit und der Lebenslust des Volkes. Die grüne Mauer, die Wand aus blühenden Stauden, die Spielwiese, der überschattete Grünraum, das alles wurde selbstverständlich. Wir könnten's zufrieden sein. Fragt sich nur: warum wir tief und selig erst vor den graphischen Darstellungen von Gärten der alten Zeiten zu empfinden vermögen. Diese Kupfer überwältigen uns durch die Erkenntnis, daß Gärten noch etwas mehr sein können als Helfer zur Lebenskultur. Nämlich: rhythmische Form, sinnlicher Ausdruck für starke Empfindung. Das aber gerade ist es, woran es unseren Gärten und Parken noch mangelt. Denkt man an Schönbrunn, an den Belvedere, an Versailles, St. Cloud, an Potsdam, so sieht man bei Denen von heute noch allzu sehr die Theorie und das Schema. Es fehlt die schöne Leidenschaft und der große Atem des Musikalischen. R. Br.

CREFELD. Das Kaiser Wilhelm-Museum ist um das Doppelte seines Rauminhaltes erweitert worden. Der Neubau wurde durch den Ersteller des alten Hauses geleistet, recht und schlecht in polytechnischer Renaissance. Das ließ sich nicht gut vermeiden, ändert aber wenig an dem Ergebnis dieser fruchtbaren Museumsarbeit. Was Deneken in Crefeld geschaffen hat, ist ein Stück deutscher Kultur, doppelt wertvoll an einem Einfallstor französischer Art. Das Museum, wie es nun fertig ist, kann den Bürgern ein liebenswürdiger Erzieher zur schönen Qualität sein. Gewiß, unter den Bildern ist vieles, was an „Museumsverein" mahnt; auch das Kunstgewerbe ist nicht immer erster Klasse (wenngleich einige Stücke des Cinquecento, besonders ein Robbia, gar eine Plastik, die der Schule des Lionardo gehören soll, ganz vortrefflich sind). Indessen, die Absicht Denekens geht auf Gesamtstimmung, auf den Zusammenklang einer Zeitempfindung aus Möbel, Bild und Kleingerät. Es werden nicht historische Naturalismen erstrebt, vielmehr: Impressionen von dem Temperament und dem Formengeist der Künste, wie sie einst lebten, im Museum verwahrt aber so leicht verstorben wirken. Deneken scheut den Museumstod. Die Auferstehung des Alten zu neuem, Erziehung wirkendem Leben gibt das Thema seiner Crefelder Arbeit. R. Br.

PROF. ERNST RIEGEL · DARMSTADT. SILBERNER POKAL. DANK- U. ERINNERUNGS-ZEICHEN DER TEILNEHMER DER ITALIENFAHRT DEUTSCHER STUDENTEN (1911). DER ITAL. STUDENTENSCHAFT GEWIDMET.

MALER HANS BRÜHLMANN †
* GEMÄLDE: »RESIGNATION« (1905) *

HANS BRÜHLMANN † — STUTTGART. GEMÄLDE: LANDSCHAFT (1903)

MALER HANS BRÜHLMANN †-STUTTGART.

(1878—1911.)

In der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts kann man die eine Linie verfolgen, die auf die monumentale Gestaltung der Erscheinungen ausgeht. Cornelius und die Nazarener, Rethel und Piloty haben sich in der Erreichung eines monumentalen Linienstiles versucht; auch Feuerbach und Böcklin bleiben in ihrem besten Streben wesentlich auf die wuchtige Ausdruckskraft des Lineamentes und die monumentale Geste beschränkt. Erst Hans von Marées verband mit seinem Streben nach der Herausarbeitung und Steigerung des Wesentlichen ein eminentes, malerisches Fühlen und Können. Die reiche malerische Harmonie der Gliederung und die ausdrucksvolle Rhythmisierung der Farben kennzeichnen ihn als den Führer einer neudeutschen monumentalen Malerei. In Frankreich brachte Puvis de Chavanne die Umsetzung des Impressionismus in die monumentale Raumkunst, ohne jedoch den farbigen Reichtum Marées' zu erreichen. Erst Cézanne führte der monumentalen Malerei wieder neue, rein malerische Kräfte zu, die große Flächigkeit und die vereinfachten, rhythmisch gebundenen Farben. Abseits dieser malerischen Flächenkunst fand Hodler die gewaltigsten Ausdrucksformeln für die menschliche Erscheinung in der Linie. So ging der Weg des Monumentalen bis zur Jahrhundertwende. Eine neue Generation trat in die Fußstapfen und verfolgte selbständig die Spuren und Anregungen dieser älteren Führer.

So fand sich ein Kreis tüchtiger, junger Kräfte, deren künstlerische Ziele sich auf diesen Bahnen bewegten, in Stuttgart zusammen. Karl Hofer und Hans Brühlmann waren die stärksten unter ihnen. Sie haben hier zusammen gelernt und sich gegenseitig angeregt; Haller, W. Laage und E. R. Weiß waren Mitstrebende. Brühlmann mußte sich den Weg zur Öffentlichkeit mühsam erringen. Lange stand er selbst und mit Absicht im Hintergrund, von seiner verständnisvollen und aufopfernden Frau Nina begleitet und gefördert. Er verschmähte äußere Erfolge. Er kannte, wie seine Gattin einmal sagte, nur die Arbeit; denn seine Zeit war kurz bemessen.

In Brühlmanns Werken liegen zwei Seiten seines Wesens zutage: Eine mehr spielerisch-malerische, die sich in seinen farbsprühenden Stilleben und Landschaften der letzten Zeit

HANS BRÜHLMANN † STUTTGART. FRESKEN IN DEN PFULLINGER HALLEN (1907).

ausspricht und eine ernste, feierliche, monumentale, die in seinen groß gesehenen und klar organisierten Akten deutlich wird. — Bei Kalckreuth hatte er mit tiefem Ernst seine Kunst begonnen und starke Proben seines Könnens abgelegt, wie die beiden großen Landschaften (Filderlandschaft 1905 und Toggenburger Landschaft 1904) bezeugen, die noch ganz in den etwas herben und schwermütigen Kolorismus Kalckreuths getaucht sind. Und doch verraten auch sie schon in der weiten Ferne groß gesehener Felder die persönliche Naturauffassung, die ihn, der in Paris Cézanne mit Bewunderung und tiefem Verständnis studiert hatte, jene eminent persönlich gemalten Landschaften, jene monumentale Vereinfachung des Naturbildes sehen ließ, für das van Gogh den ersten und stärksten Ausdruck gefunden hatte. Ein schönes Beispiel dieser späteren Landschaften besitzt das Wallraf-Richartz-Museum zu Cöln in der „Breisgau-Landschaft" (1908). Noch im Anfange des Jahres 1910 entstanden in Vättis Zeichnungen und Studien, die jene eindringliche Konzentration mit sicher bestimmten Strichen festlegten und ahnen ließen, daß er auf dem Gebiete der Landschaftskunst Persönliches und Bedeutendes zu schaffen berufen war. — Groß ist die Zahl seiner Stilleben. Sie zeigen eine Entwicklung nach dem Farbig-Sprühenden. Die früheren sind von einer verhaltenen und delikaten Farbigkeit mit reichen Toninhalten, die einen fast an Schuch denken lassen (wie z. B. die Äpfel auf der Schale, Stillleben mit Artischocke). Die späteren sind vitaler, sprudelnder, von einer intensiveren Leuchtkraft. Was sie auszeichnet, ist das farbige Gleichgewicht ihrer Kompositionen. Der Strudel der Farben ergießt sich über die Fläche, und doch wird das Ganze innerlich zusammengehalten und zu einer Einheit gestaltet. Auch in ihnen steckt wahrhafte, schlichte Größe und monumentale Kraft, die des Künstlers letzte Absicht war. Der Weg zum Monumentalen wird am eindringlichsten in seinen Figurenbildern klar gelegt. Glückliche Umstände ermöglichten ihm bereits frühzeitig, sich in großen Formen und Flächen auszusprechen. Durch Theodor Fischer, der selbst durch ein starkes Gefühl für das Zusammenwirken der bildenden Künste und monumental-schöpferischen Stil ausgezeichnet ist, hatte Brühlmann Gelegenheit bekommen, in den Pfullinger Hallen zwei Fresken (die Herabkunft der Freude und die Resignation 1907) zu malen. Der Eindruck ist groß und nachhaltig: alles ist auf die ausdrucksvolle Geste angelegt; die Figuren sind voll von jener klaren und ruhigen Gebärde Giottos, von dessen erhabener Kunst Brühlmann sich auf einer italienischen Reise vollgesogen hatte. Auch in dem dritten Fresko, Christus in Emmaus, im

HANS BRÜHLMANN † STUTTGART. FRESKEN IN DEN PFULLINGER HALLEN (1907).

Türbogen der Erlöserkirche zu Stuttgart (1908), klingt der feierlich-gemessene Ton klassisch-primitiver Formensprache mächtig weiter. Ein neuer Auftrag stand dem Künstler bevor: in der Halle des Züricher Kunsthauses sollte er — Schweizer von Geburt — große Figurendarstellungen schaffen. Seine unheilbare Krankheit nahm ihm den Pinsel aus der Hand, und ließ ihn nicht über einige Vorarbeiten und Vorstudien hinauskommen. In ihnen aber offenbart sich des Künstlers Wesen und Eigenart fast am reinsten und größten.

Schon in Stuttgarter Lehrjahren hatte er der seelenvollen Durchbildung der Figuren und Akte seine Kraft zugewandt, und seine reifsten Arbeiten zeigen eine Entrücktheit aus der Sphäre des Ateliers, die ihnen eine ganz bestimmte feierliche Note verleiht. Die Vorstudien für das Züricher Kunsthaus sprechen die eindringlichste Sprache: die Schlafende, das Mädchen im Profil, der Frauenakt mit Äpfeln und ein sitzender Akt, alle 1909 entstanden. Die Gesetzmäßigkeit des inneren Organismus ist in einem klaren, einheitlichen Aufbau gekennzeichnet; der organische Zusammenhang der Körper mit sicherer Präzision durchgebildet. Linien und Farben klingen harmonisch zu einem Ganzen zusammen. Das konstruktive Gerüst ist nicht aufdringlich, sondern malerisch gebändigt. Lebendigste Schöpferkraft sprüht uns entgegen. Es ist prächtig zu sehen, wie die Körper sich über die Fläche ausbreiten, den Raum füllen, ja fast den Rahmen zu sprengen scheinen in ihrer inneren und gefestigten Großheit. Eine malerische Bereicherung erfahren sie durch die Tücher, die in rauschenden Wogen die Formen der Körper umgleiten, durch die duftig gemalten Teppiche, durch Früchte und sonstige Akzidenzien malerischer Art. Das letzte Werk des Künstlers, die Wasserschöpferin, ist ganz Linie und Farbe in harmonischem Gleichklang.

In einigen kleineren Bildern (vergl. Abb. Seite 222), Farbskizzen und Studien werden Bewegungsprobleme malerisch und linear gelöst. Landschaftliche Details ordnen sich der Komposition unter und stützen sie in ihrer Gefügtheit. Menschen und Natur sind in eine Einheit gebunden, der Sphäre des Alltags entrückt worden; in erhabenem Rhythmus klingen sie zusammen. Wohl spricht der Geist Marées' und Cézannes aus manchen dieser Figuren-Skizzen unverkennbar, und doch schlummern in ihnen Ahnungen zu großen Kompositionen, die noch viel für die Zukunft versprechen ließen. Sie atmen alle ein hohes persönliches Gefühl für Rhythmus, Einfachheit und Größe.

Allzufrüh starb der begabte Künstler, kaum 33 Jahre alt, am 29. September 1911, von tückischer Krankheit in den Tod getrieben. Am 25. Februar 1878 war er als Pfarrerssohn zu

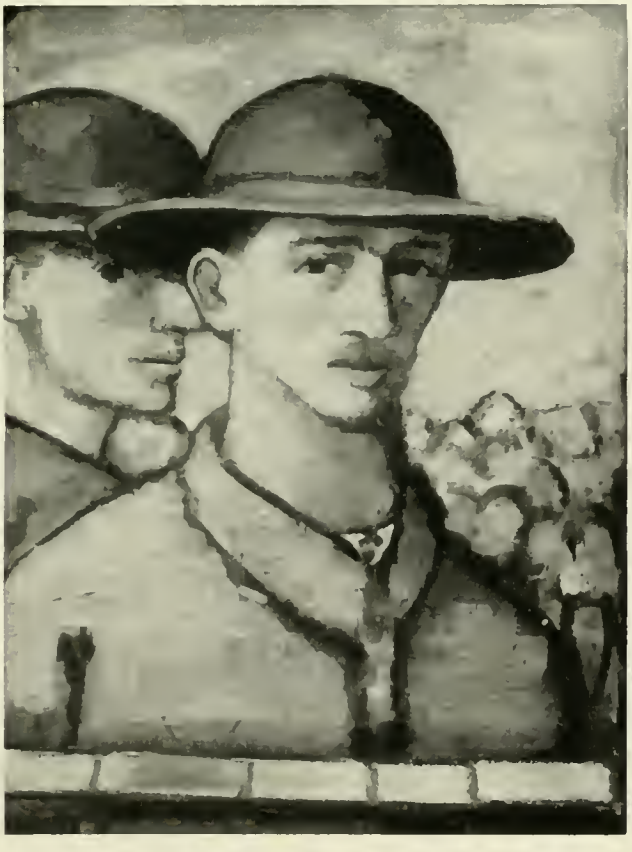
Amriswil im Thurgau geboren und hatte seine Jugend in der väterlichen Pfarre zu Ebnat im Toggenburgischen verlebt. Bei dem Radierer Hermann Gattiker zu Rüschlikon erhielt er ersten Unterricht, kam dann 1902 nach manchen Kämpfen im Vaterhaus zu einem Glasmaler nach Hamburg, von wo ihn Lichtwarks Initiative nach Stuttgart zu Kalckreuth holte. Hier in Stuttgart verlebte er die nächsten Jahre mit wenigen Unterbrechungen, die ihn nach Paris, Florenz und Rom führten. Theodor Fischer und Adolf Hölzel waren ihm Lehrer und Freunde. Gewiß ist manches in seinem Werke unausgereift und problematisch. Der Bogen zerbrach, noch ehe die Sehne zur Höhe gespannt war. Ähnlich wie Marées war es Brühlmann nicht gegeben, eine seiner letzten Kompositionen zur Vollendung zu bringen. Auch sein Leben war ein Kampf um die Lösung des Problems einer malerischen Monumentalkunst. Doch können wir selbst der fragmentarischen Form seines Werkes, das in blühendstem Wachstum unterbrochen wurde, unsere Anerkennung nicht versagen. — DR. WILLY F. STORCK—MANNHEIM.

MALER HANS BRÜHLMANN.

GEMÄLDE: »SITZENDER AKT« (1909).

MALER
HANS
BRÜHLMANN.

GEMÄLDE:
»MÄDCHEN
AM FENSTER«
(1909)



»DOPPEL-
BILDNIS«

HANS
BRÜHLMANN

BLUMEN-
STÜCK UND
STILLEBEN

(IM BESITZ DES VEREINS DER KUNSTFREUNDE IN DEN LÄNDERN AM RHEIN.)

MALER HANS BRÜHLMANN † »BLUMENSTÜCK« U. »FRÜCHTE-STILLEBEN« (BESITZER: SELIGMANN – KÖLN).

HANS
BRÜHL-
MANN †

MALER HANS
BRÜHLMANN †

FIGÜRLICHE
KOMPOSITIONEN
SKIZZEN.

PROFESSOR SASCHA SCHNEIDER—FLORENZ.
MARMORPLASTIK. KOPF EINES JÜNGLINGS.

SASCHA SCHNEIDER-AUSSTELLUNG IN DER GALERIE ERNST ARNOLD IN DRESDEN. OKTOBER—NOVEMBER 1912.

SASCHA SCHNEIDER—FLORENZ.

Es ist eine wohl beobachtete, aber nicht genügend betonte Tatsache, daß, bei der Parallelität aller geistigen und künstlerischen Bewegungen, in Deutschland die Literatur den Schrittmacher der bildenden Kunst zu spielen pflegt. Der Deutsche bedarf der Worte als Leiterin seines Auges.

Seit Jahren, man kann sagen, seit Jahrzehnten hat die Dichtung in Selbstbesinnung unter der Führung Stefan Georges und seines Kreises die strenge äußere Form wieder belebt, und auch in der Allgemeinheit hat das Versdrama Eingang und neuen Beifall gefunden. Daß George sich bei dieser Reorganisation der Dichtung der italienischen Form, des Sonetts, bediente, dürfte kein Zufall sein. Immer ist deutsche Kunst zu ihrer höchsten Höhe geschritten, wenn Helena mit Faust sich vermählte, deutscher Geist in griechische Form sich band.

„Ringe, Deutscher, nach römischer Kraft, nach griechischer Schönheit!

Beides gelang Dir, doch nie glückte der gallische Sprung." (Schiller.)

Wenn in allen Sezessionsausstellungen seit einigen Jahren Gemälde von Hodler, Egger-Lienz und wenigen anderen so bedeutend auffielen, wenn sie für viele eine Erholung und innere Beruhigung wurden, war es nicht die strengere Formung gegenüber den anderen Bildern, die hier fesselte und die heitere Ruhe edlerer Kunst spendete?

Diese Kunst greift, wie die Dichtung unter Stefan George schon lange vorher getan hat, auf die Zeit zurück, da das Helenadrama im Faust geschaffen wurde, sie schließt sich bewußt an die Epoche an, da ein Genelli sagen konnte: „Der Fisch gehört ins Wasser, der Künstler nach Rom".

Wer von Carstens und Genelli herkommt, der wird den Weg zu der neuen Richtung finden, als deren Vorkämpfer nach seinen jüngsten Werken sich Sascha Schneider betrachten darf.

Als symbolisches Bild dieses Kunstwollens kann Genellis Zeichnung (Tafel 16. Aus dem Leben eines Künstlers) gelten, wo dieser nackte Heide mit Begeisterung Verse der Ilias rezitiert und den Besucher nicht merkt, der sein Jesuitengesicht voll staunendem Schrecken zur Türe hereinsteckt.

Diese neue Tendenz in dem Schaffen Schneiders kommt für den intimeren Kenner seiner Kunst nicht unerwartet. Wer den Künstler seit Jahren aufmerksam beobachtete, wer seiner stets anregenden Unterhaltung einmal folgen durfte,

PROFESSOR SASCHA SCHNEIDER—FLORENZ. GEMÄLDE: »KNABENRIEGE« GALERIE E. ARNOLD—DRESDEN.

dem wurde bald klar, daß die mystisch-christliche Einkleidung seiner Akte nur ein modisches Kostüm war, dem sich diese Gestalten ungern fügten. Weil Sascha Schneider ein überaus feiner Beobachter und Menschenkenner ist, tief gebildet, wie wenig bildende Meister, wußte er genau, daß des Deutschen Kunstfreude über Worte zum Blick schreitet, und er wählte geistig anregende Zusammenhänge in seinen Gestalten, um das Interesse der Menge für den schönen menschlichen Körper über diese Brücke hinzuführen.

Kraft und Schönheit zu künden, war hierbei sein Ziel. Auch dieses wird aus seiner inneren Veranlagung verständlich. Jeder echte Künstler ist Gestalter seiner Sehnsucht. Wer, wie Schneider, seinen Blick für den Körper in Ringschulen geschärft hatte, wer, wie er, jede Minute seiner Erholung der Erinnerung griechischer Kunst weihte, der mußte jenes Körperideal, jene Körperkultur der Alten sehnsuchtsvoll mit seiner Seele suchen.

Was ein schöner Mensch ist, wissen wir im Leben alle; warum fehlte er in unserer Kunst?

Ehe Sascha Schneider jedoch die Klarheit im Ausdruck seines Kunstwollens erreichte, die wir heute bewundern, mußte er den großen Gegner in sich selbst bekämpfen. Eine Kraftnatur, athletisch in Denken und Handeln, lag seiner Veranlagung gewaltige Gebärde als Ausdruck innerer und äußerer Fülle.

„Der schöne Mensch im bloßen Gefühl seiner Existenz ohne Leidenschaft in Ruhe ist der eigentlichste Gegenstand der Nachahmung des bildenden Künstlers, und seine Nummer Eins; in dieser Verfassung ohne alle Bekleidung liegt die reinste Harmonie der Schönheit, und sie paßt am allerbesten zu dem gänzlichen Mangel an Bewegung seiner Werke. Alle Leidenschaft, alle Handlung zieht, leitet unsere Betrachtung von ihren schönen körperlichen Formen ab. Zur Schönheit selbst gehört der Charakter oder das, wodurch sich eine Person von der anderen unterscheidet. Schönheit mit lebendigem Charakter ist das schwerste der Kunst."

Diese Einsicht, die Wilhelm Heinse als Zeuge der Zeit und des Strebens eines Carstens im Ardinghello niederlegte, findet ihren Ausdruck in Schneiders Gestalten. Still und ruhig stehen sie, gelassen in der Würde ihrer Schönheit, mit möglichster Beschränkung des Gesichtsausdrucks. „Nur ein tadellos schön gebauter Mensch" sagt der Künstler in seiner Schrift „Mein Gestalten und Bilden" (Verlag Galerie E. Arnold—Dresden) darf es wagen, kerzengerade sich zu präsentieren und eine symmetrische Körperstellung einzunehmen. Hierbei offenbart sich der kleinste organische Fehler. Jede andere Stellung, gebeugt, gebückt, kauernd oder liegend verbirgt Defekte."

Typen der Schönheit will der Künstler gestalten, Vorbilder einer kommenden Mensch-

PROFESSOR SASCHA SCHNEIDER FLORENZ.
GEMÄLDE: »DIE BEHELMTEN WÄCHTER«
AUSGESTELLT IN DER GALERIE E. ARNOLD—DRESDEN.

AUSSTELLUNG
DER GALERIE
ERNST ARNOLD
IN DRESDEN.

PROF. SASCHA SCHNEIDER—FLORENZ. GEMÄLDE »KNABE«

SASCHA SCHNEIDER. GEMÄLDE: »JÜNGLING IN VOLLKRAFT, ANGRIFFSBEREIT«

PROFESSOR SASCHA SCHNEIDER FLORENZ.
GEMÄLDE. AUSGESTELLT IN DER GALERIE ERNST ARNOLD.

SASCHA SCHNEIDER–FLORENZ.

PROFESSOR SASCHA SCHNEIDER
AUSSTELLUNG GALERIE ARNOLD-DRESDEN.

PROFESSOR
SASCHA
SCHNEIDER-
FLORENZ.

AUSGESTELLT
IN DER GALERIE
ERNST ARNOLD
IN DRESDEN.

PROFESSOR SASCHA SCHNEIDER—FLORENZ. GEMÄLDE: »SCHACHSPIELENDE KINDER«

heit, „kein träumerisches Zurückschauen nach einer 2000 Jahre hinter uns liegenden Vergangenheit, sondern ein hoffnungsvolles Vorwärtsschauen in eine lebendige Zukunft, auf eine neu sich gestaltende Kultur". Allein als Vorbild bedarf eine jede Gestalt ihres Charakters, darum bleibt sie in ihrer schlichten Einfalt nicht geringer als künstlerische Vision denn alle Verbildlichung phantastischer Einfälle. Auf diese Art schließt sich abermals der Ring in der Entwicklung Sascha Schneiders; seine Phantasie und seine Gestaltungskraft behalten ihre Richtung von Anbeginn, nur ist ihnen allmählich die Verklärung zur Ruhe, zur Würde Ägyptens und Hellas' geworden.

Wie Schönheit und Charakter sich im Kunstwerk einen, sei an einzelnen Gemälden angedeutet, leider ist es dabei dem Schreiber nicht möglich, mit Worten jede Linie der Körper kosend abzutasten. Das genießende Auge gleitet beglückt über das sanfte An- und Abschwellen der Konturen, und in zartesten Rhythmen lösen sich tiefste Empfindungen.

„Schachspielende Kinder." Blond u. Schwarz, Ausdruck zweier Temperamente, zweier Arten einander gegenübergestellt, sollen sie nichts anderes als durch ihre Existenz erfreuen. Ist dies nicht der eigentliche Sinn jedes Kinderdaseins? Freude am Leben, im Gefühl des Lebens. Allein Kinder sind nicht Herr der Gefühle und ihrer Glieder, sie setzen der Bewegung nicht immer das rechte Maß. Daher spreitet der Dunkelhaarige, Rassigere seine Arme weit. Alles wie unabsichtlich, dennoch von innen heraus gebildet und durch die Fläche, die diese Körper beleben und zieren, gefordert.

Anders wieder der aufrechtstehende Knabe in der Zeit, da das Sehnen erwacht. Er hat zum ersten Mal empfunden, was „Ich" sein heißt. Hat mit Schaudern gefühlt, daß Worte, die ein Schmerz entpreßt, ins Leere gehen können. Ohne Widerhall in Vater- und Mutterherzen. Langsam wird aus diesen Sehnsüchten die Gewißheit und der Wille erwachen, sich in einem anderen Wesen zu ergänzen und eine neue Einheit zu schaffen. Doch jetzt nach der ersten Erkenntnis seiner selbst, zieht er sich in sich zurück; daher der enge Zusammenschluß der Linien, das Stemmen der Arme in die Seiten, daher der gesenkte Blick.

Dagegen der dunkelhaarige Jüngling in der Vollkraft der Jahre. Nicht enggeschlossen gehen die kräftigen Arme parallel dem Körper. Angriffbereit schmiegen sie sich nicht an. Auch die Beine, etwas gespreitet wie zum Sprunge, künden kühnen Entschluß. Hier ist kein Ent-

PROFESSOR SASCHA SCHNEIDER—FLORENZ. MARMORPLASTIK: »KNABE«

AUSGESTELLT IN
DER GALERIE
R. ARNOLD
IN DRESDEN.

PROFESSOR SASCHA SCHNEIDER—FLORENZ. MARMORPLASTIK: »KNABE.

PROFESSOR SASCHA SCHNEIDER—FLORENZ. MARMORPLASTIK: »KOPF EINES KNABEN«

ringen innerer Gebundenheiten, hier ist Freiheit, Männlichkeit und Schönheit, Kalokagathia der Griechen.

„Die behelmten Wächter." Sehnig und elastisch, im Bewußtsein der Stärke hüten sie Heiliges, doch ohne Übermut, weil jeder im andren den ebenbürtigen Partner findet und nicht ahnt, daß Schwäche und Mutlosigkeit leben. Als Krieger lieben sie bunten Glanz der Waffen, lieben sie das Gold, das Sieger ziert. Der mit dem Schwerte ist der Angreifende. Dementsprechend gibt sein Umriß nicht Geschlossenheit, sondern Entschlossenheit. Den Verteidiger des Errungenen, den Erhalter hält ein fester Kontur zusammen, dessen Linien variiert und verstärkt werden durch das Gefält seines roten Gewandes.

Frauen und Kinder sind gleicher Seele. Ihr Dasein schon ist Wert, weil freudespendend. Nicht mit Mühe müssen sie gleich dem Manne

PROFESSOR SASCHA SCHNEIDER – FLORENZ.

MARMORPLASTIK: »KOPF EINES KNABEN«
AUSSTELLUNG IN DER GALERIE E. ARNOLD-DRESDEN.

wirken, um wertvoll zu sein, sondern indem sie sind, wirken sie erfreuend. So wird ihr Dasein Spiel, und Spiel ist ihnen Arbeit. Dabei bleibt der Kreis ihrer Wirkung nicht eng umgrenzt. Jeder, der sie sieht, empfängt ihren Wert, genießt Glück. Nicht im Wollen tragen sie ihren Reichtum wie der Mann, den erst die Tat krönt. Ihre Krone ist ihre Existenz. So verschwenden sie, ohne sich wegzuwerfen, so bleiben sie stets spendend, ohne zu zerflattern. Daher ihre reicheren Bewegungen, grazil, preziös. Erst die Schleier, ein Äußeres, geben Zusammenschluß. Aber wer, dessen Äußeres Wert bedeutet, könnte der Äußerlichkeit entraten?

Doch eins muß noch erwähnt werden, wo der Künstler die Natur zu durchbrechen scheint, wo er über den Charakter hinweg in den Mythos schreitet. Es ist das die Gestalt des Mannes mit den langen Haaren, sowohl in Malerei wie Plastik dargestellt.

„Lange Haare sind nicht ein Vorrecht des weiblichen Geschlechts", sagt der Künstler. „Zweifelsohne hat das männliche stärkeren Haarwuchs überhaupt. Kurz geschnittenes Haar als charakteristisch für Männlichkeit anzusehen, ist Tradition; sie ist jedoch falsch. Kurzes Haar ist nur praktisch. Langes Haar beim Manne tritt fast stets in besonders kriegerischen Zeiten und bei besonders kriegerischen Rassen auf. Wir finden es bei den Assyrern, den Persern, den Spartanern, den Japanern, den Mandschus, den Indianern, den Germanen, den Rittern. Allongeperücke und Zopf gehören ebenfalls kriegerischen Zeiten an. Das lange Haar Simsons ist ganz bezeichnend. Der bekannte Christustyp mit dem gescheitelten langen Haar entstand unter den kriegerischen Normannen in Sizilien". — Doch das Haar ist nicht allein ungewöhnlich und bedeutungsvoll. Trotz der Angriffstellung scheint dieser Heros, dessen Dasein nicht von dieser Welt ist, auf sich selbst gestellt zu sein. So ist er trotz seiner Kraft abgeschlossen, zeitlos, ewig. Hier schwindet unter der Charakterisierung der Größe der menschliche Charakter. „Alles Willkürliche,

PROFESSOR SASCHA SCHNEIDER-FLORENZ BRONZE: »JÜNGLING«

Eingebildete fällt zusammen, da ist Notwendigkeit, da ist Gott". (Goethe.) — So wollen diese Gemälde als Gestaltung erfaßt sein. Wer ihnen Bedeutung als Malereien abspricht, halte in dieser Weise mit ihnen Zwiesprache und bedenke, daß Sascha Schneider nicht wie Lovis Corinth malen darf und kann, sondern nur wie Sascha Schneider. — Leichter zugänglich für die Allgemeinheit dürfte des Künstlers Plastik sein. Auch sie sucht aus der menschlichen Erscheinung das Typische herauszureißen. Unsere Zeit steht diesen Bestrebungen so fremd gegenüber; wer aber sich erinnert, daß Schneider bewußt dort anfängt, wo Carstens' müden Händen Pinsel und Meißel entsunken sind, der wird an Raffael, den Abgott jenes römischen Kreises, denken: „Per dipingere una bella mi bisognerebbe vedere più belle, ma per essere carestia di belle donne, io mi servo di una certa Idea, che mi viene in mente" (aus Raffaels Brief an Conte Castiglione). Nur begnügt sich der Künstler nicht allein mit der „weichen Schönheit des Weibes". Er fordert „dieselbe Einsicht und Pflege auch gegenüber dem männlichen Geschlecht,

dessen stattlichere und größer geartete Schönheit, so unendlich reicher an Ausbildungsmöglichkeiten, ganz in den Hintergrund getreten, um nicht zu sagen, vergessen ist." — Bei den Plastiken kommt auch das feine Körpergefühl Schneiders zum Ausdruck, das er in den Gemälden bewußt unterdrückt, um der Fläche zu geben, was der Fläche ist. Auf ihr gibt es kein Vorn und Hinten, nur Rechts und Links, Oben und Unten. Was Hodler im Aulagemälde der Universität Jena der erstaunten Mitwelt mit seinen parallel laufenden Friesen in nicht einwandfreier, dennoch genialer Form beweisen wollte, wird erfüllt. Hodler scheiterte daran, daß er auf Licht und Schatten innerhalb der Figuren, damit auf die dritte Dimension, nicht ganz verzichtete. — Sascha Schneider vermeidet dieses, indem er die Parallelperspektive in seinen Gestalten mit heller Frontal- und Parallelbeleuchtung verbindet. Da schwinden die Gegensätze von Licht und Schatten, da ist alles Helligkeit. — Zu den Plastiken, deren Form ansprechend, gar leicht verständlich sein dürfte,

PROFESSOR SASCHA SCHNEIDER—FLORENZ. BRONZE: »JÜNGLING«

zumal ein Marmor von der hohen Schönheit des Gürtelbinders, möchte ich als erläuternde Worte die folgenden des Künstlers selbst setzen: „Metall und Marmor fordern ihr Materialrecht. Eine Figur in Kupfer ist Metall, eine Gestalt in Marmor — Stein. Das heißt von vornherein alle Versuche aufgeben, aus dem Metall oder Stein eine „fleischige" Wirkung oder eine ähnliche Naturnachahmung „herauszukriegen". Weder die Augen noch die Fingernägel, noch die roten Lippen oder die Weichteile können mehr das sein, was sie in Natur sind: Die Augen sind weder feucht, transparent und mit weichen Wimpern umsäumt, noch sind die Fingernägel elastisch, oder sind die Lippen rot, und die Weichteile dem Druck nachgebend — sondern alles ist im Kunstwerk durchweg Stein oder Metall. Am allermeisten wandeln sich die Haare, die nun eine kompakte starre Masse werden. Es heißt vollständig und bewußt übersetzen." — Ob dies dem Künstler geglückt ist? Wer möchte es vor dem Gürtelbinder, vor den Bronzen bezweifeln?

Hier ist das Typische so dem lebendigen Charakter verschmolzen, daß man vor ihnen, wie es bei den Siegerstatuen von Olympia noch heute gelehrte Archäologen annehmen, an Porträts glauben könnte.

Nur ein geschärftes Auge wird am Edelmaß aller Proportionen das Ideal erkennen, und die mythische Mannesgestalt überschreitet jede menschliche Begrenzung der Körperbildung.

Wer diese Gestalten verstehen will, muß sich nicht nur in bestimmter Richtung mit der Kunst, nein auch mit dem Leben auseinandersetzen. Er muß Gesundheit — Mannhaftigkeit — Schönheit fordern. Ihn erfreut die schöne Seele, die sich den Körper schön gestaltet.

„Es ist eine Kunst für das Leben außerhalb der vier Wände; der richtige Platz wäre die offene Sporthalle, die Palästra, wo sie als bildliche Anregung und monumentales Beispiel die übende Jugend umgibt.

Es ist ein Versuch, die Kunst wieder zu einem unmittelbaren Ausdruck unseres pulsierenden Lebens zu gestalten, in ihr eine Gefährtin zu erwecken, zu neuzeitlichen Menschheits-Zielen.

Es ist eine Ansprache an ein verständiges und aufgeklärtes Publikum". DR. ROBERT CORWEGH.

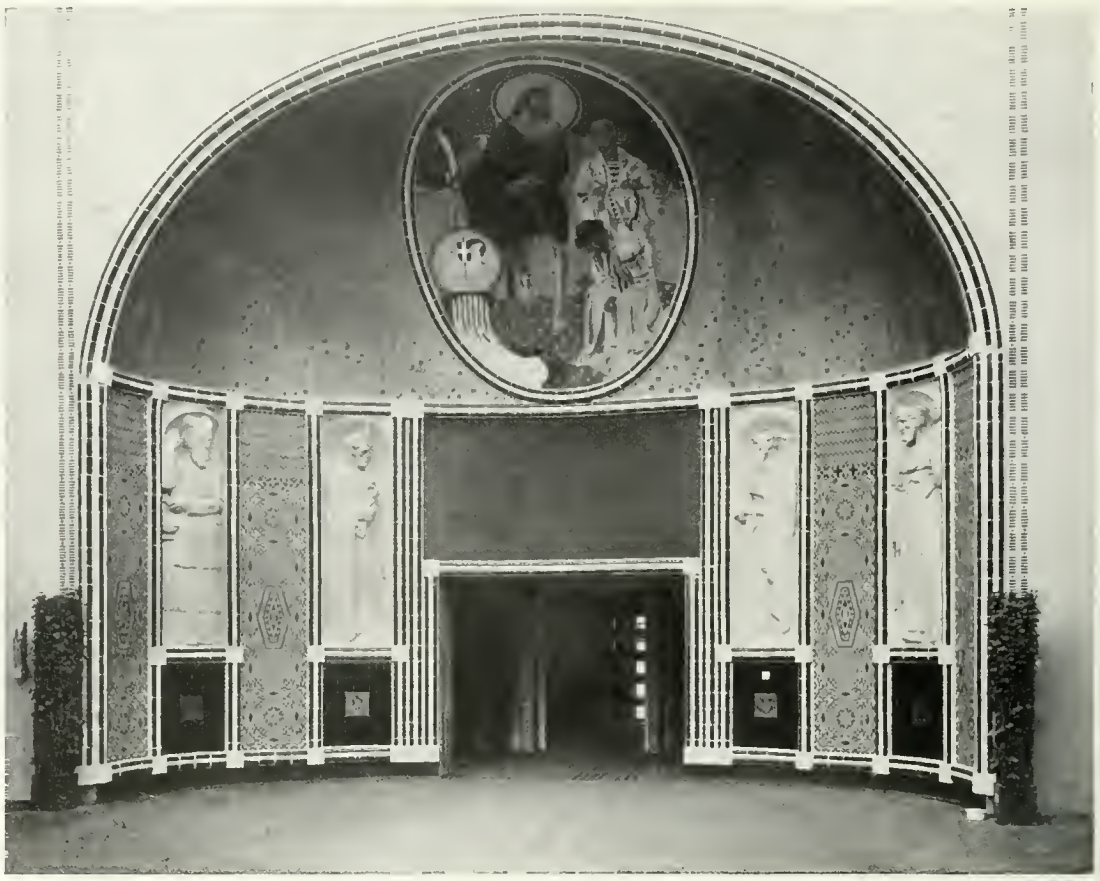
PROFESSOR SASCHA SCHNEIDER-FLORENZ.

BRONZE-PLASTIK. AUSSTELLUNG E. ARNOLD-DRESDEN.

PROF. FRANZ BARWIG – WIEN. »ANBETENDE ENGEL«. HOLZSCHNITZEREI.

AUSSTELLUNG FÜR KIRCHLICHE KUNST IM ÖSTERR. MUSEUM.

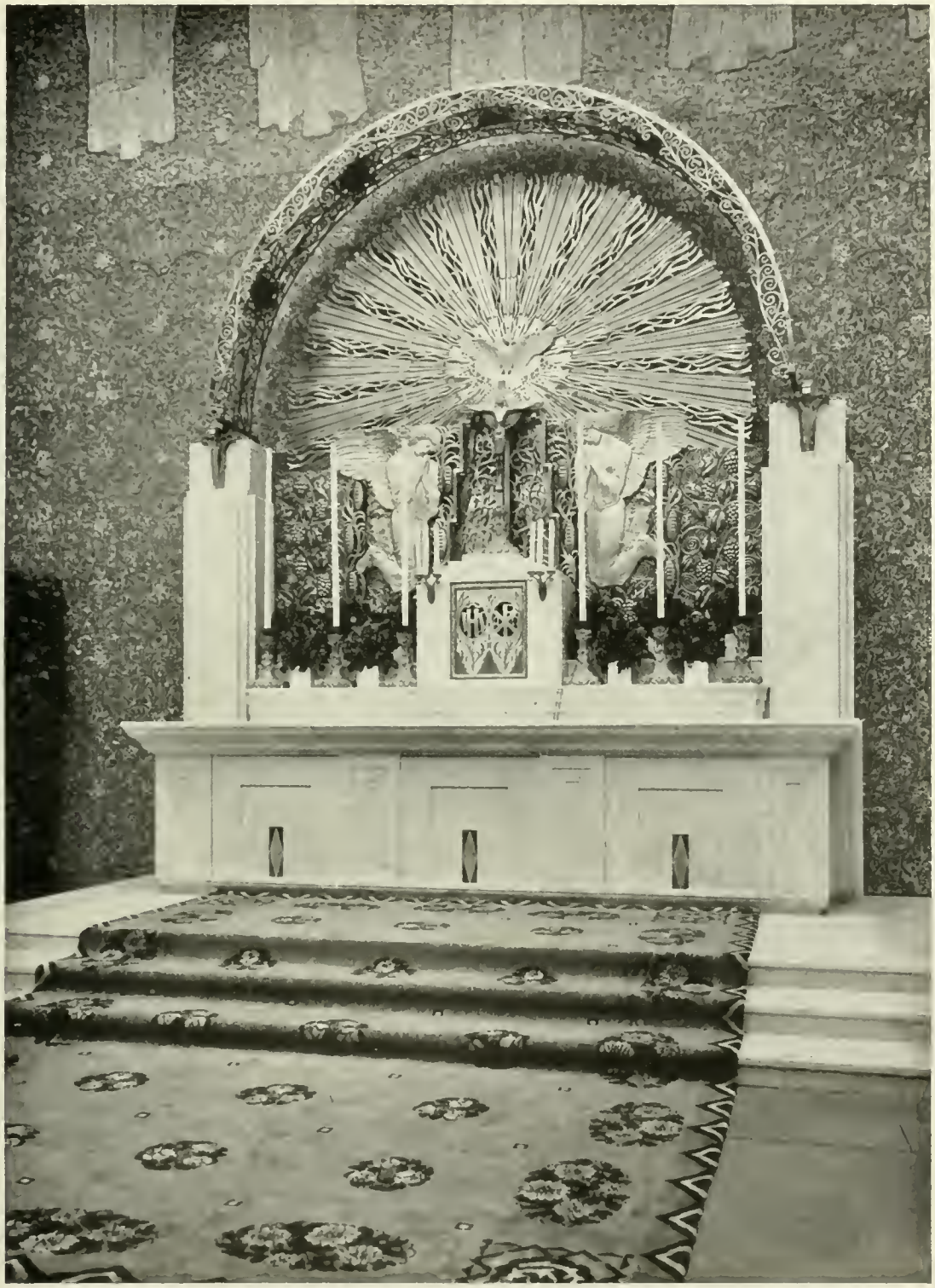
In einer vor just 25 Jahren unter dem Titel „Unsere Kunstpflege!" erschienenen Broschüre klagt Prof. Julius Deininger: „Künstlerisches Empfinden, den Sinn für das Schöne zu wecken, sollte längst eine der ersten Aufgaben der Erziehung sein. Die katholische Kirche hatte, als sie auf dem Höhepunkt ihrer Macht stand, alle Künste um sich versammelt und fast alleinherrschend in ihre Dienste genommen. Nicht nur, wie ihre Gegner sagen, um die Sinne zu betören, den Verstand zu betäuben, sondern gewiß auch, um durch die Macht des Schönen die Leidenschaften des Menschen zu zähmen, seine Begierden zu veredeln und auf ein reineres Ziel zu lenken. Die Kirche erfüllt längst diese hohe Mission nicht mehr, ihr ist das Verständnis für die Kunst und für ihre sittliche Bedeutung mehr und mehr verloren gegangen". Es ist, seitdem diese Klage ertönte, in mancher Beziehung besser geworden, im besonderen aber, was das Verhältnis der Kirche zur Kunst betrifft, leider nicht. Dies gibt gleich der erste Satz des Vorwortes zum Katalog der Ausstellung für kirchliche Kunst im „Osterreichischen Museum für Kunst und Industrie" zu, in dem es unter anderem heißt, daß „sich im Verlaufe der letzten Generationen auch in der kirchlichen Kunst eine bedauerliche Entfremdung zwischen den Bestellern und den Ausführenden geltend gemacht hat". Die Schuld an der unleugbaren Tatsache der Entfremdung zwischen Künstler und Kunsthandwerker einerseits und dem Klerus andererseits wird von dem anonymen Verfasser, für den das „geschäftsführende Komitee der Ausstellung" unterzeichnet, unverblümt dem Klerus selbst beigemessen, dem unter anderem „Mangel an verständnisvoller Beschäftigung mit den Werken der Kunst, — Erlahmen der inneren Teilnahme am Entstehen des Werkes, — Vernachlässigung pflichtgemäßer Obsorge" und dergleichem mehr zum Vorwurf gemacht wird. Soweit kann man sich mit den Ausführungen, als zutreffenden, gern einverstanden erklären, der daran anschließend zum Ausdruck gebrachten Hoffnung, „die künstlerischen Kreise, die durch die Seltenheit der Beschäftigung mit kirchlichen Aufgaben diesen vielfach nicht mit genügendem Verständnisse für die besonderen Forderungen gegenüberstehen, und die Kreise des Klerus, die von der Möglichkeit einer guten kirchlichen Kunst auch in unseren Tagen nicht immer die richtige Vorstellung haben, auf diesem Wege (d. h. durch die Ausstellung) einander wieder näher zu bringen", wird man sich jedoch wahrscheinlich einigermaßen skeptisch gegenüber verhalten.



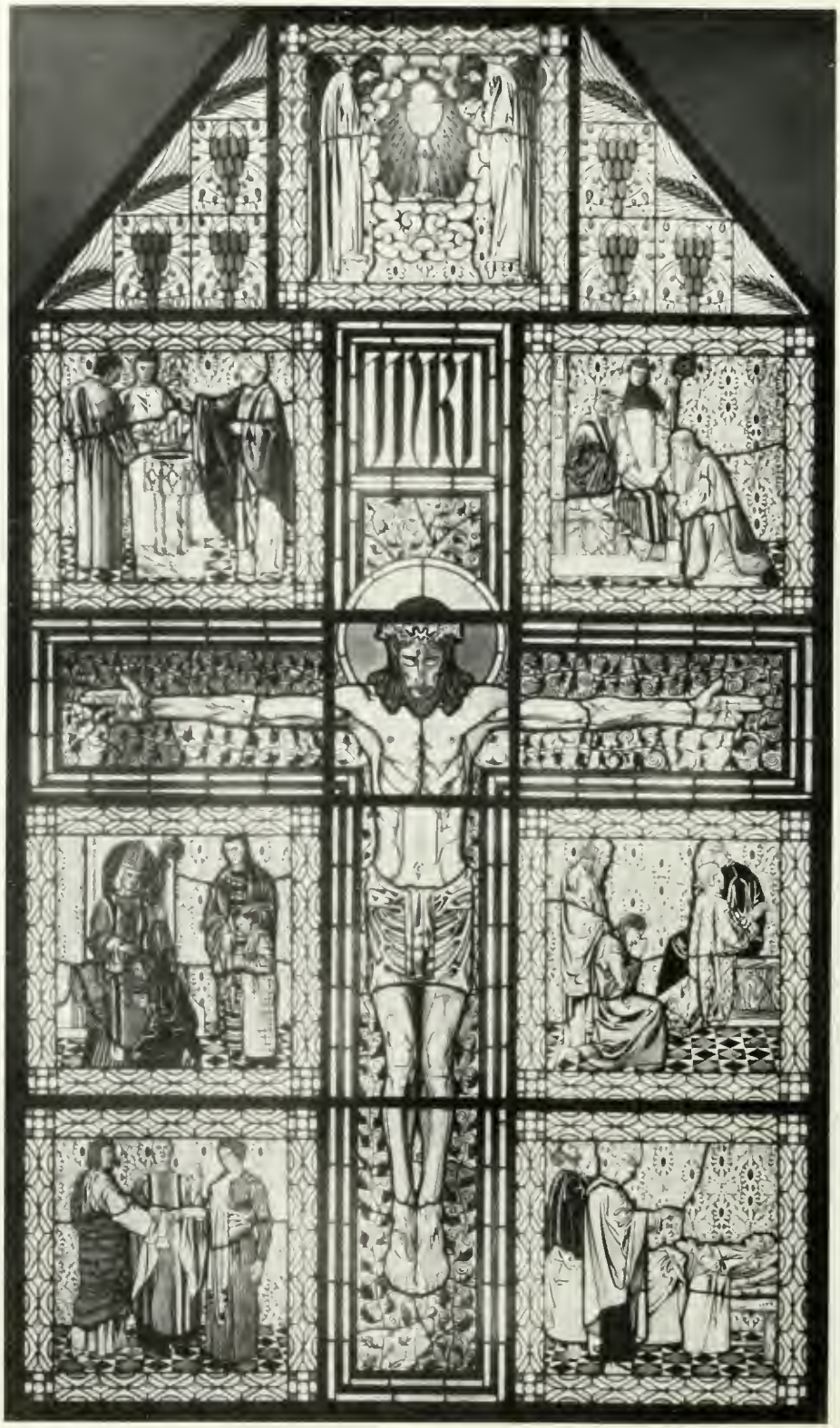
GESAMTENTW. U. MOSAIK: LEOP. FORSTNER.
FIGÜRLICHE RELIEFS: W. BORMANN WIEN.

ALTARNISCHE FÜR DIE KIRCHE
ZU EBELSBERG IN ÖSTERREICH.

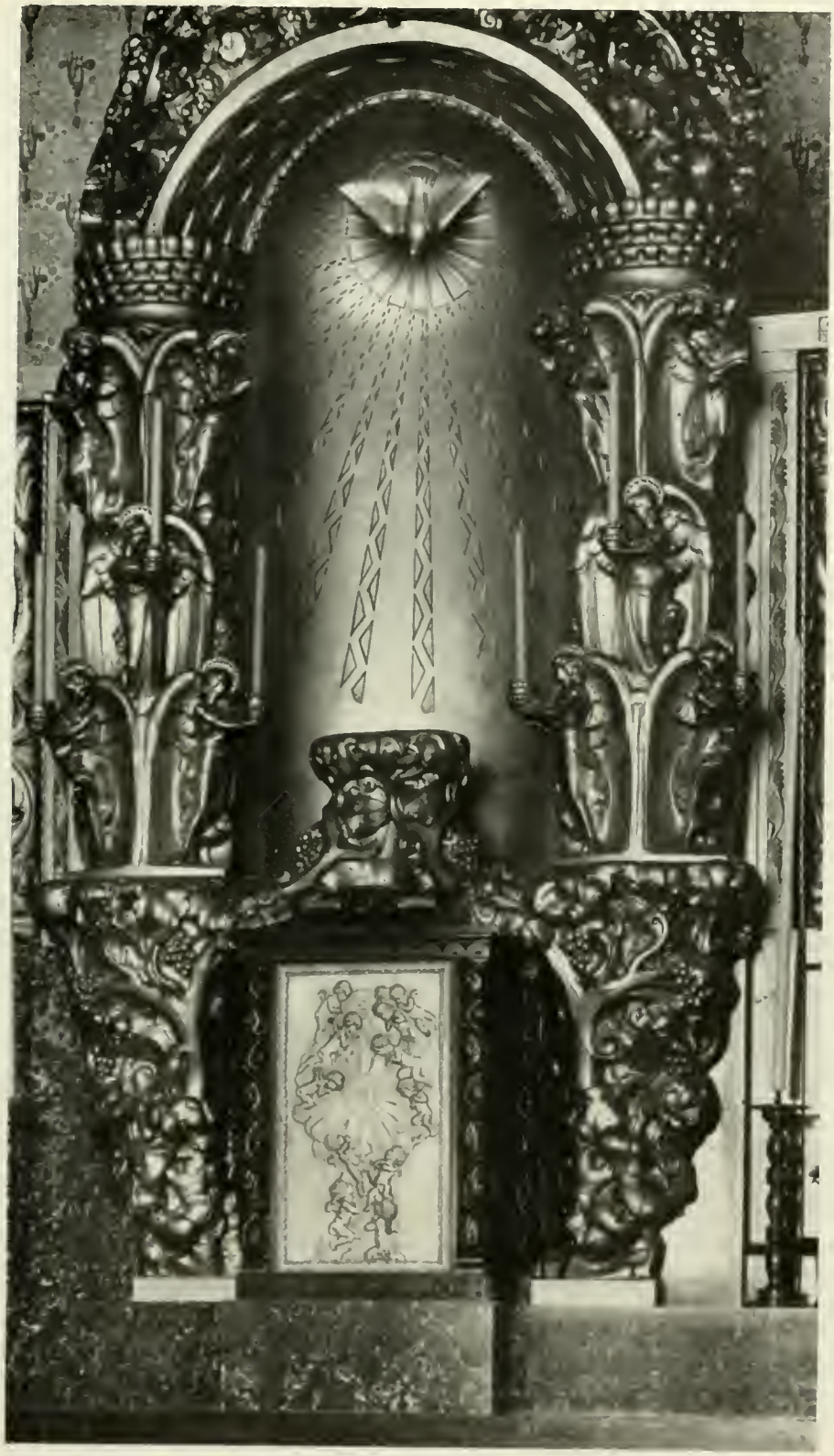
Weil sie auf einem Trugschluß basiert. Nicht der Mangel an Aufträgen allein, wie in dem von kirchlicher Seite inspirierten Texte dargetan wird, kann das Fehlen einer guten modernen Kunst kirchlicher Art verursacht haben, vielmehr müssen neben diesem einen derbmaterialistischen Grund, dem gewichtige Wirkung allerdings zukommt, noch andere Gründe mehr geistiger Natur mit Teil haben an der Fruchtlosigkeit auf dem Gebiete neuer kirchlicher Kunst. Es hieße die Künstler in verächtlicher Weise gering schätzen, wollte man von ihnen behaupten, daß sie in ihrer künstlerischen Wesensart von Bestellungen abhängig seien, daß sie, die vordem wegen mangelnder Bestellungen keine Werke kirchlicher Kunst schufen, nach erfolgter Bestellung sogleich das Gewünschte in voller Güte hervorbringen würden. So materiell-äußerlich darf man sich denn doch nicht wahrhaftes Kunstschaffen vorstellen, zumal dann nicht, wenn in ihm religiöses Empfinden zum Ausdruck gelangen soll. Der echte Künstler schafft ja auch sonst nicht das, was man von ihm begehrt, sondern das, was zu schaffen er berufen ist, was er schaffen muß, aus innerer Notwendigkeit. Die Beweise hiefür liefert die Kunstgeschichte zu hunderten. Wenn die Künstler unserer Zeit nicht mehr so wie die Künstler früherer Zeiten auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst tätig sind, geschieht dies nicht einzig und allein nur aus Mangel an entsprechenden Aufträgen, sondern weil auch ihre innere Stellung zur Kirche eine wesentlich andere, als die der Künstler früherer Zeiten ist. Denn es wäre falsch, zu glauben, daß die Künstler der Gotik, der Renaissance und der Barocke hauptsächlich deshalb bedeutende Werke kirchlichen Charakters hervorbrachten, weil sie mit den entsprechenden Aufträgen betraut wurden. Die Künstler der Gotik und der nachfolgenden großen Stilepochen schufen ihre Hauptwerke nicht so sehr im Dienste der Kirche, als vielmehr für die Kirche aus ihrem persönlich reichen religiösen Empfinden heraus. Gottsucher gibt es auch



ENTW: ARCHITEKT A. O. HOLUB WIEN.
ALTAR FÜR DIE HL. GEIST-KIRCHE WIEN-OTTAKRING.
AUSFÜHRUNG: H. FAUSTNER, ORESTE BASTRERI WIEN.



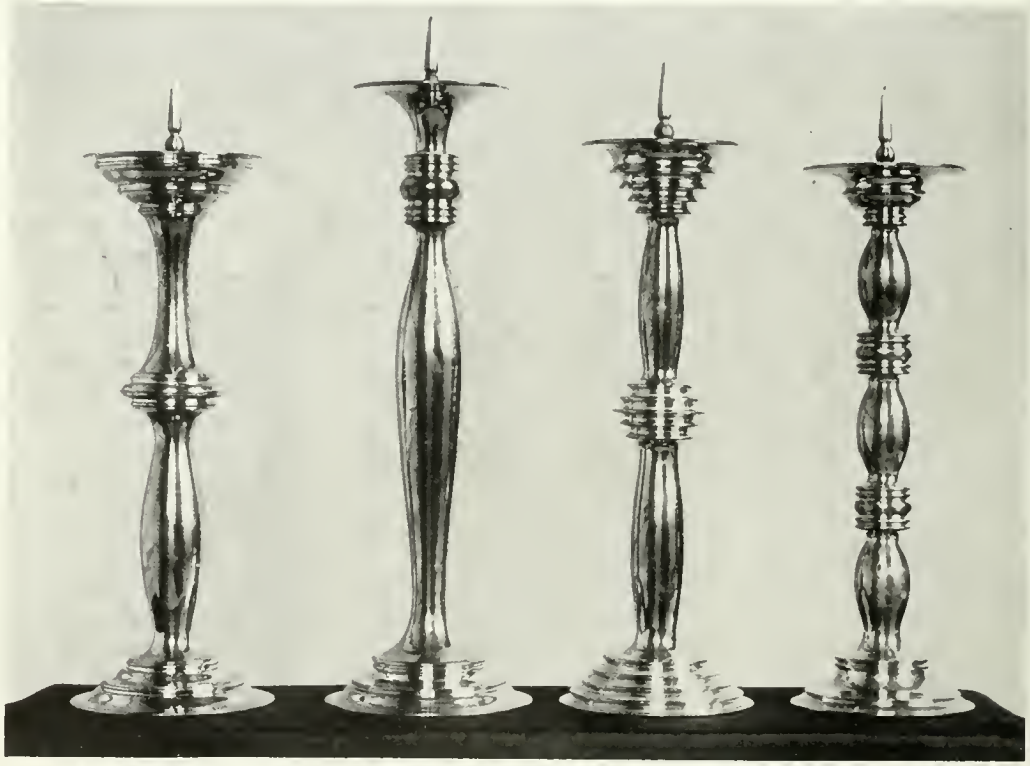
ENTW: LEOPOLD FORSTNER—WIEN. KIRCHENFENSTER MIT DARSTELLUNG DER SIEBEN SAKRAMENTE.
AUSF: TIROLER GLASMALEREI UND MOSAIKANSTALT - INNSBRUCK.



ENTW. U. AUSF: BILDHAUER HEINR. ZITA—WIEN. TABERNAKEL EINES ALTARS FÜR ST. PETER IN DER AU (NIEDERÖST.).

unter den modernen Künstlern. Auch Vincent van Gogh hat Gott gesucht, obgleich er niemals ein kirchliches Bild malte, dafür aber oft wahrhaft religiöse. Und so wie dieser einstige Prediger des Evangeliums bei den Bergarbeitern Belgiens, suchen viele moderne Maler, Bildhauer und Architekten Gott und schaffen Werke religiösen Empfindens, wenn auch nicht kirchliche. — Da, wo es sich nicht um höchsten Gefühlsausdruck handelt, sondern wie in der angewandten Kunst, im Kunstgewerbe, um Geschmack, Stilgefühl, Zweckmäßigkeit, Materialschönheit, also um mehr oder minder auf verstandesmäßigem Wege erreichbare künstlerische Werte, können „Aufträge" ungemeine Bedeutung gewinnen, indem sie zur wertgrädigen

Steigerung der Qualitätsarbeit Veranlassung geben. Beweise dafür enthält schon die gegenwärtige Ausstellung für kirchliche Kunst, zu deren Veranstaltung der Eucharistische Kongreß in Wien den äußeren Anlaß gab. Vermag die Ausstellung auch nicht, wie es im Katalog zu lesen steht, in zwingender Weise zu überzeugen, „daß auch Künstler unserer Zeit wahre religiöse Empfindungen haben und sie in echter Weise künstlerisch zum Ausdruck bringen", denn gemeint ist hier immer in „kirchlich gültiger" künstlerischer Form, so gelingt es ihr immerhin, wirkungsvoll zu veranschaulichen, daß die bislang insbesondere vom Klerus verpönte Moderne, sofern ihr Betätigungsmöglichkeiten geboten werden, wenigstens das, was kunstgewerblicher



OBEN: MONSTRANZ. ENTW: ARCH. KARL BRÄUER. AUSF: JULIUS GRÜNFELD WIEN.
UNTEN: LEUCHTER IN BRONZE. MAX SAMASSA– LAIBACH.

ENTWURF: LEOPOLD FORSTNER WIEN. CIBORIUM UND MESSKELCH. AUSF: FRANZ HALDEN—WIEN.

ENTW: ARCH. JOSEF ZOTTI WIEN. THURIBEL U. NAVIKEL IN SILBER. AUSF: JULIUS GRÜNFELD—WIEN.

Art in der Kirche ist, und das meistens künstlerisch völlig minderwertig war, sofern es sich nicht um vereinzelte Stücke alter Herkunft handelte, edel und schön gestalten kann. — „Heute wird der Bedarf an kirchlichen Kunstwerken und Geräten, sowie an kleineren Andachtsgegenständen bei uns (ich zitiere hier nochmals aus dem Katalogvorwort) zum überwiegenden Teile durch ausländische Agenten besorgt, die durch anscheinend geringe, im Verhältnis zur minderen Ware aber hohe Preise und durch Bequemlichkeit des Ankaufes ihre künstlerisch und handwerklich meist äußerst minderwertige Ware sowohl der Großstadt, als auch dem kleinsten Gebirgsdorfe aufzudrängen verstehen". Kann diesem übeln und kulturwidrigen Zustand, der sich, wie wir leider täglich erfahren müssen, auch auf alle Gebiete des profanen Lebens erstreckt, denn überall werden Surrogate dargeboten, entgegen gewirkt werden, so ist das gut und aus Prinzip auch in diesem speziellen Fall gutzuheißen. Verwunderlich ist nur in Anbetracht dieser klar ausgesprochenen richtigen Erkenntnis und des wiederholt mit Betonung geltend gemachten Erfordernisses der zur Durchführung der löblichen Absicht unerläßlichen Bestellungen, der Aufträge an Künstler, daß die reichen Stifte und Klöster Österreichs, trotzdem gerade sie hier mit gutem Beispiele vorangehen sollten, mit der einen Ausnahme des Klosterneuburger Stiftes, keine derartigen Aufträge erteilten. Hätten sich nicht einige kunstsinnige und opferwillige Pfarrer gefunden, würde die Ausstellung noch bescheidener ausgefallen sein, ja, sie wäre vielleicht überhaupt nicht zustande gekommen; nur durch die vom Ministerium für Kultus und Unterricht, dem Ministerium für öffentliche Arbeiten, dem k. k. Hoftiteltaxfonds und der Gemeinde Wien bewilligten Geldmittel wurde sie ermöglicht. Die — gegenüber früheren Zeiten — veränderte Stellung der Künstler zur Kirche, zeigt sich augenfällig auch in dieser Ausstellung: die großen, schöpferischen, führenden Künstler Österreichs haben sich an der nur von österreichischen Künstlern beschickten Ausstellung nicht beteiligt. Das Komitee, dessen Verdienste um die Hebung der Qualitätsarbeit uneingeschränkt anerkannt werden soll, machte deshalb aus der Not eine Tugend und begnügte sich mit einer Ausstellung von Werken für den Gebrauch in der Kirche und zur häuslichen Andacht. Monumentale Gemälde und Skulpturen religiösen Charakters, monumentale Bauentwürfe und dergleichen fehlen; was man zu sehen bekommt, das sind, einige größere Arbeiten der Künstler Andri und Forstner

AUSFÜHR: ERSTE WIENER PRODUKTIV-GENOSSENSCHAFT, D. ABSOLVENTINNEN DER K. K. KUNSTSTICKEREISCHULE.

ENTW: M. ALBER. AUSF: FELLINGER & HASSINGER-WIEN. KASEL MIT GOLDSTICKEREI AUF WEISSEM GRUND.

ausgenommen, kunstgewerbliche Kleinarbeiten, Ritualgeräte, Meßgewänder.

Erfreulicherweise kann man sie, ästhetisch wertend, als fast durchwegs kunsthandwerklich wohlgelungene Leistungen bezeichnen. Angefangen von den Meßkelchen, deren schönste nach den Entwürfen von Leopold Forstner ausgeführt wurden, einem Künstler, dem man auch schöne Glasmalereien zu danken hat, bis zu der originellen Gestaltung eines Altares für die neue Kirche im Wiener Bezirk Ottakring, nach dem Entwurfe des Architekten A. O. Holub, zeigen sich die durch die Wiener Kunstgewerbeschule erzogenen Künstler und Handwerker erfinderisch und technisch tüchtig in der Bewältigung der ihnen gestellten — und wie zugegeben werden muß: ungewohnten — Aufgaben.

Die von der Bacher-Schule der Akademie beigesteuerten Altartafeln, die vermutlich Anspruch auf Wertung als dekorativ-monumentale Malereien erheben, erreichen die angestrebte Wirkung nicht, sind allzu nüchtern konstruiert, nicht empfunden, daher stimmungslos. Wenn auch nicht volle monumentale, so doch ihr nahe kommende großdekorative Wirkung erzielt die von Leopold Forstner entworfene und in Mosaik ausgeführte Altarnische für die Pfarrkirche zu Ebelsberg in Oberösterreich. A. R-r.

TAUFSTEIN. ENTW. U. AUSFÜHR: K. K. BAU- UND KUNSTHANDWERKERSCHULE BOZEN.

DECKELFIGUR UND RELIEFS: J. GADENZ, DECKELGITTER: MOSER, CASOTTI & AMTMANN.

LOTTE PRITZEL-MÜNCHEN.

NEUE PUPPEN VON LOTTE PRITZEL–MÜNCHEN.

Masken und Kinder — dies ist es eigentlich, was wir in unserm lauten und deutlichen Leben vorüberziehen sehen. Die Majorität der robust Alltäglichen, deren geheime Gedanken dem Geld gehören, wenn auch ihre geäußerten geistig ausgeputzt sein mögen — sie kümmert uns nicht. Wir müssen von den Wenigen, die in offenbarer Qual ihre Masken tragen und irgendwie noch Kinder sind, erfahren, wie das Lied unseres Daseins klingt. Beladen stehen sie vor dem Schritt in die Freiheit, die ein ungeheurer Abgrund ist. Die Geschöpfe unserer Elternkämpfe haben sich bis an den Rand geschleppt — jetzt heißt es zerschellen oder fliegen können. Wer wagte den Schritt? Die vielen Verdorbenen, Gestorbenen. Im Sturze haben sie die erste Flugkraft gespürt. Die anderen aber, die Zögernden, Furchtsamen, Ahnungsvollen, bleiben stehen. Sie verbergen, was in ihrer Seele schreit, und starren lächelnd in den Abgrund hinunter, der auch ein wunderbarer Kinderhimmel ist. Sie fühlen sich endlich sicher in ihren Masken und taumeln doch ruhelos durch Enttäuschung und Verlangen. Sie wissen alles und möchten so töricht sein. Sie haben alles genossen und schreien doch nach Gottes Brot. So haben sie in ihrer dürstenden Sehnsucht doch den nie verwindlichen Unglauben. So sind sie eigenen Willens und Marionetten der Entwicklung, die sie so weit geführt hat. Menschen und Puppen.

Man soll auf die Künstler blicken, die es irgendwie vermögen, in Ernst oder Spott, das Leid der Zeitseele zu deuten. Geschöpfe zu schaffen, die typisch zusammenfassen, was in Myriaden Individuen verwirrt. Unsere „Kinder", unsere Masken, unsere Puppen. In München offenbart sich der alte Spieltrieb immer wieder neu und toll. Die Faschingsgeister raunen und kichern auch noch durch die „normalen" Zeiten. Wie weit ist es vom müden Modeherrn zum gepuderten Pierrot? Wie nahe haben es

LOTTE PRITZEL–MÜNCHEN.

PUPPEN FÜR DIE VITRINE.

all die jungen Künstlerseelen zum Tanze, der sich seiner Lust nicht schämt? Zwischen den Münchner Masken und Kindern schafft die schlesische Bildhauerin Lotte Pritzel ihre merkwürdigen Puppen. Sie hat in die Harfe der Zeit gegriffen. Jetzt kann das Gewaltige nicht kommen — ein zierliches Spiel mit den Werten besteht. Wir würden ja von unserm Erbe erdrückt werden, wenn wir immer feierlich und alt bleiben wollten. Wir müssen auf unsere Art jung sein. Dann wird das allzu Schwere leicht. So hat Lotte Pritzel den neuen Mühseligen und Beladenen, die sie mit scharfem Blick erkennt, ein „Spielzeug" gegeben. Es sind nicht die Puppen, nach denen Kinder greifen.

LOTTE PRITZEL- MÜNCHEN. »VITRINEN-PUPPEN«

Auf Kinder im Kindesalter mag Lotte Pritzel in fremder Scheu sehen. Sie sucht die Grenze des Bewußtseins. Die Geschlechter, welche sich bekennen wollen und zurückschrecken, weil ihr Erbteil sich nicht ganz bekennen darf. Um diese Geschöpfe über ihr Elend fortzutäuschen, läßt Lotte Pritzel sie mit sich selbst spielen. Sie halten menschenähnliche Lebensgedanken in der Hand und können ihnen die Bewegungen geben, die das Schicksal seinen Marionetten gibt. Bleiche Pierrots, Tänzerinnen, die zu tanzen glauben, Kavaliere eines vergangenen Adels. Lotte Pritzel schafft ihre Puppen selbst in stillem Spiel. Sie gibt ihnen alles. Sie formt ihre Körper und zieht ihnen Kleider an. Alles, was

LOTTE PRITZEL MÜNCHEN. »PUPPEN FÜR DIE VITRINE«

LOTTE-
PRITZEL
MÜNCHEN.

»PUPPEN
FÜR DIE
VITRINE«

sie haben müssen, um richtige Puppen zu sein, bekommen sie von ihr. Kopf und Glieder, die unverhüllten Teile, werden kunstreich in Wachs modelliert und getönt, wie die kleinen Seelen es fordern. Der Körper unter dem Kleid besteht aus Draht und Watte. Ganz körperlos dürfen die Puppen nicht sein, damit nicht unkünstlerisch ein interessanter Kopf auf einem hübschen Kleid sitze, Glieder ohne lebendigen Zusammenhang an Spitzensäumen baumeln. Man muß eine Konsistenz unter dem Kleide fühlen, die weich genug ist, um warmes Leben vorzutäuschen. Andererseits haben Kopf und Glieder

LOTTE PRITZEL MÜNCHEN. »PUPPEN FÜR DIE VITRINE«

nicht die entschiedene Plastik einer Bildhauerarbeit. Der feine Instinkt der Künstlerin hütet sich vor dem „Ernst" und will seine Spielfreude auch den anderen großen Kindern lassen. Keine starren Bronzestatuetten — wächserne Puppen mit beweglichen Gliedern deuten das geheimste Leben an. Sie stammen meist aus Lotte Pritzels persönlichstem Phantasiekreis, aber auch die Zeit des großen Menschenspiels, das achtzehnte Jahrhundert, hat ihren Teil an ihnen. Ein kleiner Kavalier in schwarzem Seidenfrack, mit Spitzenbüscheln an den Händen — ein bleicher Abbé,

aus dem ungläubigsten Barock. Dann die vertrauten Karnevalsgestalten — zwei Dominos, die zu den schönsten Puppen der Künstlerin gehören. Der eine rot, der andere grün gewandet. Tänzerinnen wie aus verblichenen Ahnentagen — ein rotbraun gelocktes Mädel in weißem Kleidchen; seine kleinen Schritte haben die wehe Anmut, die den wirklichen Tanz nicht wagt. Dann reine Phantasiegeschöpfe — ein gekrönter Engel, der noch an Vorbilder der frühesten Italiener gemahnt. Er schwebt, wenn man ihn lose emporhält. Der Ausgleich von Plastik und Körperlosigkeit gibt ihm etwas Überirdisches. So schwebt auch ein weißer Pierrot, der vielleicht nur träumt. So stehen sich der Märchenprinz und die Märchenbraut gegenüber und heben durch ihren Kuß das Erdenglück in Himmelstraum.

Wie zierlich ist die Puppenwerkstatt von Lotte Pritzel mit ihren schimmernden Brokatfragmenten, ihren Spitzenteilchen und Glasperlen. Weiße Watte wird zur Haarfrisur, die kleinen Arme, Hände und Füße bekommen ihren individuellen Schmuck. Aber dieser niedlichen Technik steht auch immer eine sehr starke und originelle Kunst gegenüber. Die Köpfe mit ihren abgezehrten Sehnsuchtszügen, beschattet, ins Rätsel des Inneren gleichsam zurückgeschoben, sie tragen die Masken der blühend Welkenden, welche die Kindheit hinter sich wissen und das Leben vor sich. Sie haben das erste Glück durchrast, um zum zweiten zu kommen — das zweite aber findet sie nicht mehr lebensfähig. So spielen und schweben sie am Rande der Verzweiflung. Ihr blutroter Mund erzählt von Schätzen der Liebe und läßt doch furchtbare Leere ahnen. Sie schmiegen sich an und küssen sich, rein und ergreifend, spöttisch doch und verderbt. Hält man Lotte Pritzels Puppen einzeln in der Hand, so sind sie ein Spielzeug, mit dem man machen kann, was man will. Läßt man sie frei aufeinander wirken, so gewinnen sie dämonisches Eigenleben, und ihre Bewegungen geben mehr als starre Bildwerke.

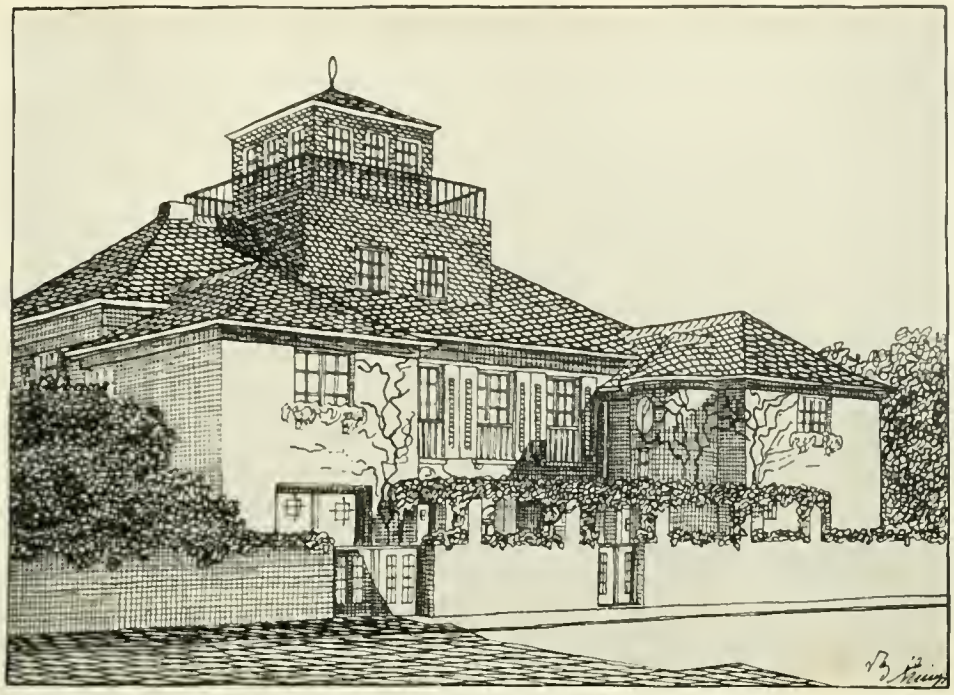
GEORG HIRSCHFELD.

LOTTE PRITZEL-MÜNCHEN.

»PUPPEN FÜR DIE VITRINE«

PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL MÜNCHEN.

TERRASSE IM GARTEN DES LANDHAUSES SEIDL IN MURNAU.

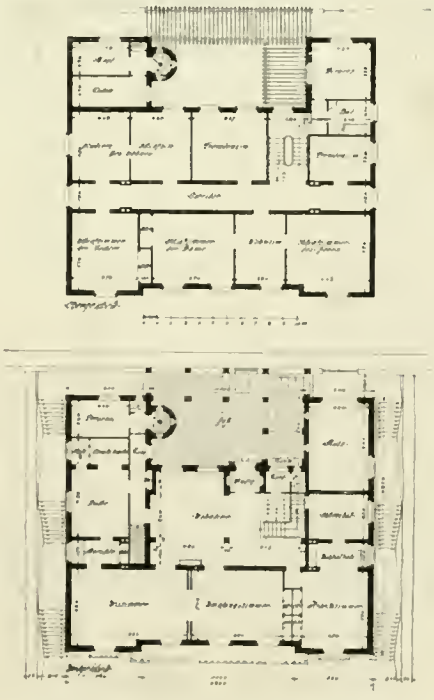


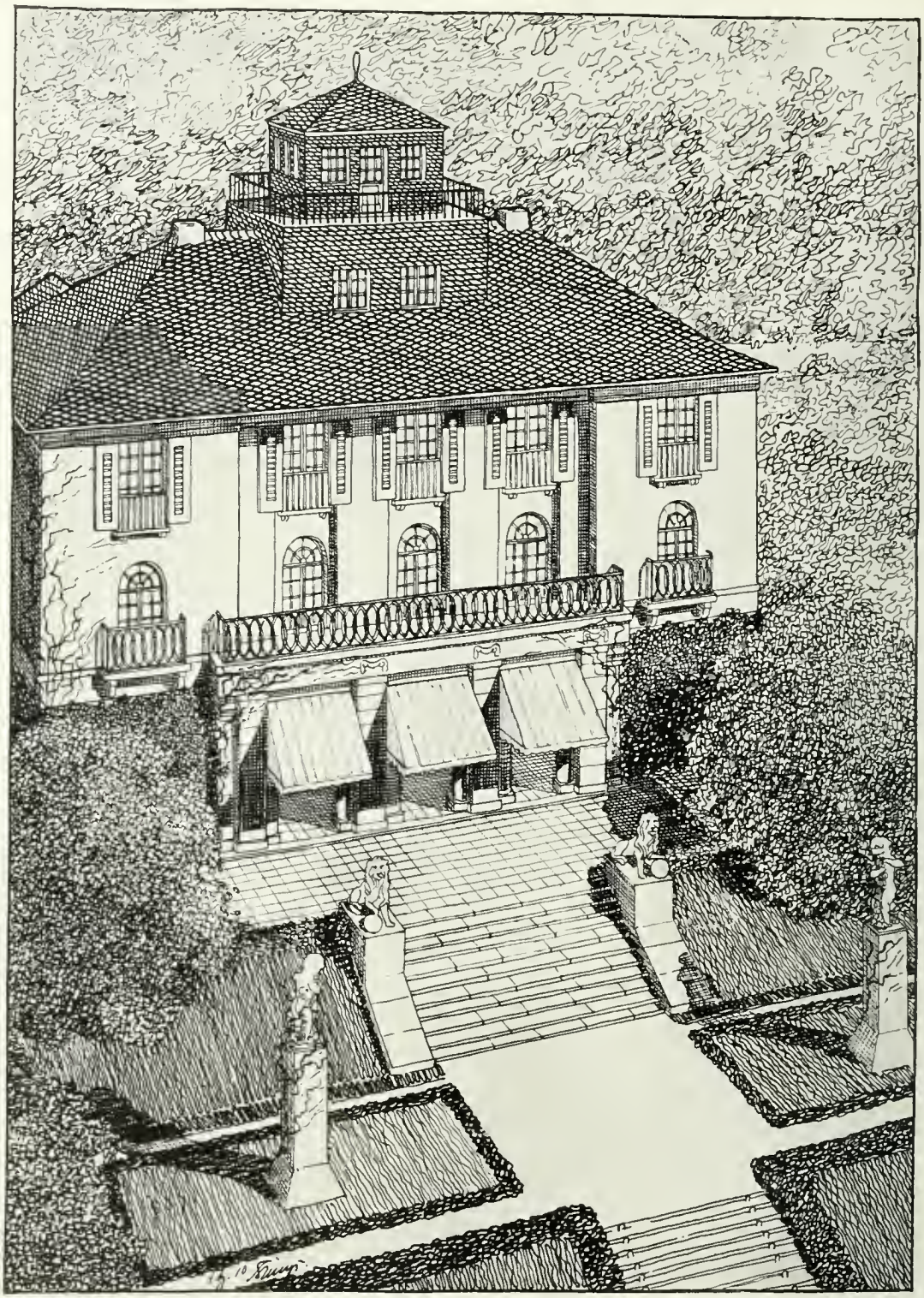
ARCHITEKT JOS. RINGS-OFFENBACH

LANDHAUS IN MARBURG

EIN LANDHAUS VON JOSEF RINGS-OFFENBACH.

Die im letzten Jahrzehnt zu so schöner Blüte gelangte deutsche Wohnhauskultur hat in dem Architekten Josef Rings, Offenbach a. M., einen vortrefflichen Vertreter. Die beistehenden Abbildungen zeigen das Projekt eines vornehmen Landhauses, das durch die Klarheit und Einfachheit seines Stiles sich sofort als ein charakteristisches Werk Rings vorstellt. Das Haus steht auf einem von der Straße stark abfallenden Gelände, so daß das Erdgeschoß der Straßenfront sich nach der Gartenseite als ein Obergeschoß darbietet. Darunter wurde Raum für einen entzükkenden Gartensaal gewonnen, von dessen Terrasse Stufen in den Garten hinabführen. Der Haupteingang leitet von der Straße durch den in den Baukomplex eingezogenen und an zwei Seiten von einer Pergola umschlossenen Hof und von da in die gemütliche, eingeschossige Diele, in die die Treppe aus dem Obergeschoß und der Gartenhalle mündet. Die nach der Straße vorspringenden Anbauten sind für die Dienerschaft und die Autogarage bestimmt. Das dem einen an der Hofseite vorgelegte Türmchen birgt die Treppe zu den hierdurch ganz von der Wohnung abgetrennten Dienstbotenzimmern. Im Erdgeschoß gruppieren sich um die Diele Bibliothek- und Arbeits-, Empfangs- und Eßzimmer, sowie die Küche. Im Obergeschoß liegen die Schlafräume. Über dem in seiner harmonischen Gesamtmasse trefflich wirkenden Dach erhebt sich in der Mitte noch ein kleiner Aufbau mit umlaufender Galerie. Das in seiner edlen Einfachheit überaus vornehm wirkende Haus ist so recht dazu geschaffen ein fein geselliges Heim zu umschließen. MELA ESCHERICH.





ARCHITEKT JOSEF RINGS – OFFENBACH.
LANDHAUS IN MARBURG. GARTENSEITE.

THEOPHIL MÜLLER, WERKSTÄTTEN FÜR DEUTSCHEN HAUSRAT DRESDEN. BÜRGERLICHE WOHNZIMMER-MÖBEL.

EIN GESCHÄFTSHAUS VON HERMANN MUTHESIUS. Es ist immer wohltätig, einen Menschen mit seinen höheren Aufgaben wachsen zu sehen. Dies Schauspiel gewährt uns Hermann Muthesius. Bisher kannten wir ihn zumeist als einen Architekten des Einfamilienhauses; nachdem wir kürzlich von ihm den Neubau einer Fabrik zu sehen bekamen, zeigte er uns jetzt ein großstädtisches Geschäftshaus am Strom der Leipzigerstraße errichtet. Die Fabrik, eine Seidenweberei, breitgelagert, in Backsteinen ausgeführt, war in einem gewissen Grade den Maßen und Gewichtsverteilungen des Landhauses noch verwandt. Das metropole, an einer Ecke stehende Geschäftshaus verlangte die Proportionen jenes mehrgeschossigen, großräumigen, viel Fensterfläche aufweisenden Hochbaues, dessen System seit Messels Pfeilerarchitektur festliegt. Muthesius fand mit ausgezeichnetem Gefühl eine neue, persönlich erlebte Variante der Tradition. Der Bau in seiner Ganzheit und noch mehr die Details zeigen eine sehr sympathische Kultur der Zeichnung. Die Profile der von unten nach oben schlank strebenden Pfeiler, die fünfseitigen (im Prinzip achtseitigen) Kapitälsteine, die Gesimsplatten, die Kassetten und der Zahnschnitt dieses Gesimses, alle diese Glieder wurden mit architektonischem Tastgefühl abgewogen und modelliert. Nirgends blieb etwas Grobes, Maßloses; pflegende Sorgfalt gab dem Baukörper eine so feinblütige Gliederung, daß man ihn, unterstützt durch leicht übersehbare Abmessungen, beinahe als etwas Zierliches, Anmutiges, Frühlingshaftes empfindet. Dieser Eindruck wird noch gesteigert durch den sanften Ton des Kalksteins und die Balance der Horizontalen und Vertikalen. Eine Harmonie stillstehender Beweglichkeit, die außerordentlich befriedigt. Wir wollen Muthesius dankbar sein; zeigt er uns doch, wie ein verantwortungsvoller Architekt das Erbe Messels mit fruchtbarer Selbständigkeit zu verwalten vermag. Br.

✿

ELSE BÜRGEREITS MÄDCHEN-KLEIDER. Bernhard Kellermann, einer der geistreichsten Causeure, ist einmal durch Japan spazieren gegangen. Er schwärmt von den Mädchen, er heißt sie Feldblumensträuße und Blütenzweige; er meint, daß sie alle Prinzessinnen seien und wie flatternde Vögel zu singen vermögen. An solcherlei muß man sich erinnern beim Anschauen der Mädchenkleider von Else Bürgereit (S. 268). Nicht darum, weil eines der leichten Gewänder nach dem Thema des Kimono geschnitten wurde; vielmehr darum, weil etwas von der Art der Feldblumen diesen stillen und in Bescheidenheit liebenswürdigen Kleidern gemein ist. Br.

THEOPHIL MÜLLER, WERKSTÄTTEN FÜR DEUTSCH. HAUSRAT-DRESDEN.

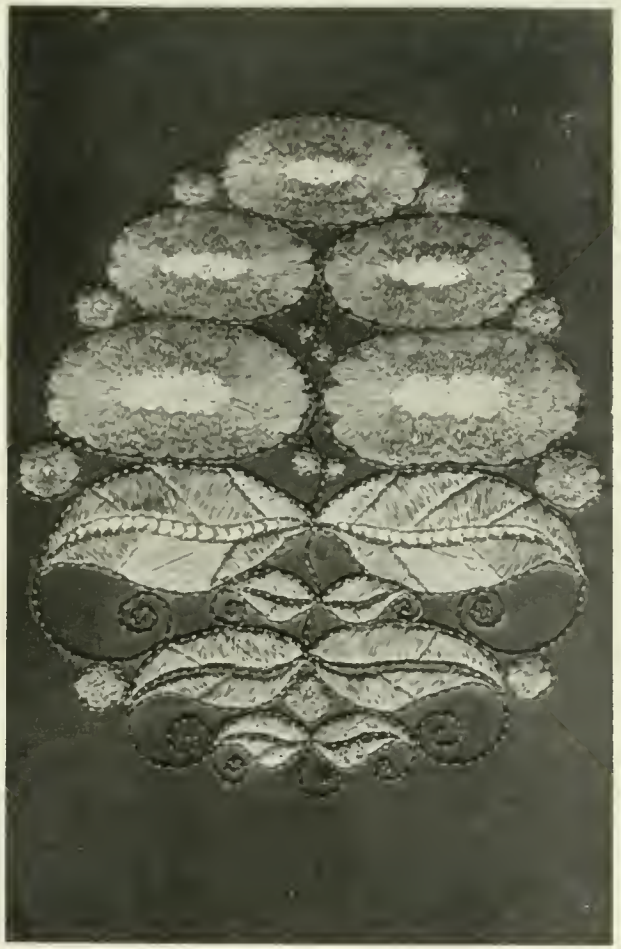
EINFACHES SCHLAFZIMMER. MÖBEL WEISS LACKIERT.

THEOPHIL MÜLLER, WERKSTÄTTEN FÜR DEUTSCHEN HAUSRAT—DRESDEN. WOHNZIMMER.

ENTW: ELSE BÜRGEREIT-DÜSSELDORF. MÄDCHEN-KLEIDER.

AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WESTDEUTSCHE WERKSTÄTTEN DÜSSELDORF.

FRAU GUSTI RAPPAPORT WIEN.



FARBIGE STICKEREIEN AUF SCHWARZEM GRUND.

ENTWURF: J. L. M. LAUWERIKS HAGEN. TEE-SERVICE IN SILBER. AUSF: HAGENER SILBERSCHMIEDE.

DIE HAGENER SILBER-SCHMIEDE. Die Silberarbeit ist eins von den Gebieten des Kunsthandwerks, die immer dem Einfluß der Maschine entzogen und der Handarbeit vorbehalten bleiben werden, denn hier kommt alles darauf an, daß nicht nur der Entwurf, die Gesamtform künstlerische Gestaltung empfängt, sondern daß auch die Ausarbeitung im einzelnen durch Treiben und Biegen, durch Hämmern und Ziselieren, durch Einfügung und schöne Fassung edler Steine dem Werk eine Verlebendigung und Vergeistigung verleiht, wie es nur die vom Geiste unmittelbar gelenkte Hand des Menschen, nicht die Maschine vermag. Die gute Silberarbeit wird immer etwas Individuelles haben, wird Luxuswerk im guten Sinne des Wortes sein. Damit hängt zusammen, daß bei den meisten Silberarbeiten der Zweck des Gegenstandes zurücktritt. Silberschalen, wie die Abbildungen zeigen, enthalten soviel an eigenem Formenreichtum, daß sie, sich selbst genug, dem Bereiche der reinen Kunst nahe kommen. Der Sinn solcher Werke ist nicht Zweckgestaltung, sondern Phantasiegestaltung. — So ist es nicht zu verwundern, wenn ein Künstler, wie Joh. Lud. M. Lauweriks sich diesem Gebiet zuwandte. Wer seine Bauten in der Hagener Villenkolonie kennt, der kennt auch seine Neigung für ein ausdrucksvolles Spiel der Linien und harmonischen Zusammenklang der Baumassen. Die Formen seiner Häuser scheinen nicht nur den Zweck zum Ausdruck zu bringen, sondern

ENTWURF: J. L. M. LAUWERIKS. SILBERNE FRUCHTSCHALEN.

einen tieferen Sinn, der dem Geiste des Künstlers entstammt. Solch eine „tiefsinnige“ Phantastik zeigen nun auch seine Entwürfe für Gefäße und Schmuckstücke, die in der Hagener Silberschmiede zur Ausführung gebracht werden. Wir sehen da Kannen, die an sonderbare Tierformen erinnern, von fremdartiger, fast märchenhafter Erscheinung, andere Gefäße von edler Feierlichkeit, Halsketten und Schmuckstücke von reicher Vornehmheit. — Hier hat Lauweriks nun das Glück gehabt, daß er in seinem holländischen Landsmann F. Zwolto einen Mitarbeiter gefunden hat, der allen Feinheiten dieser Entwürfe mit feinstem Gefühl und Verständnis zu folgen weiß und dessen Fähigkeit in der Bearbeitung dieses edlen Materials selbst schon dem Künstlerischen nahe kommt. KURT FREYER.

ENTWÜRFE: JOH. LUD. M. LAUWERIKS-HAGEN.

HALSKETTEN MIT PERLEN. WEIHRAUCH-FASS IN SILBER

NEUE SERAPIS-FAYENCEN. Der große, und soviel man beobachten kann einmütige Beifall, den die Manufaktur Wahliß mit ihren entzückenden Serapis-Fayencen errang und die in diesen Erzeugnissen erreichte technische Vollendung im heiklen Farbenauftrag und noch heikleren Glasurbrand gab Veranlassung, den bisherigen in den mannigfachsten Variationen erzeugten Vasen, Dosen, Jardinieren, Uhrgehäusen, Tellern, Aschenschalen und sonstigen Gefäßen dekorativ-architektonischer Zweckformen auch eine Serie mehr oder minder als selbständige Zierstücke gestaltete Figuren folgen zu lassen. Architekt Karl Klaus, von dem die meisten Entwürfe zu den an dieser Stelle schon in prächtigen Beispielen gezeigten Serapis-Fayencegefäßen herrühren, verstand es aufs neue, den Intensionen des Auftraggebers gerecht zu werden. Seine stets spielbereite, ornamentale Gestaltungsphantasie befähigte ihn zur Hervorbringung äußerst reizvoller, figuraler Gebilde, deren handwerkliche Modellierung den geschickten Händen der Bildhauer Stadigl und Russ zu danken ist. R.

ENTW: ARCHITEKT KARL KLAUS, MODELLIERT VON BILDH. RUSS U. STADIGL. AUSF: WIENER SERAPIS-FAYENCE WAHLIS.

ARCHITEKT KARL KLAUS—WIEN. FRUCHTSCHALE. SERAPIS-FAYENCE.

KARL KLAUS
BILDH. RUSS
U. STAUDIGL.

WIENER SERAPIS-FAYENCE WAHLISS.

PROFESSOR R. LUKSCH-HAMBURG. MASKEN ZU MARLOWES DOKTOR FAUSTUS«

MASKE »LUZIFER«

MASKE »BEELZEBUB«

BÜHNENMASKEN. Anfang Oktober gelangte in Frankfurt a. M. und in Darmstadt die „Tragödie des Doktor Faustus“ von Christopher Marlowe zur Aufführung. Die Regie lag in Händen von Emanuel Stockhausen, dem Gründer der „Lessing-Gesellschaft“ in Hamburg, die gesamte Bühnenausstattung, Kostüme und alle Requisiten waren von der „Lessing-Gesellschaft“ zur Verfügung gestellt worden. Die Ausstattung — nach Entwürfen von Professor Richard Luksch — Hamburg geschaffen — erweckte besonderes Interesse, weil damit die Probleme der Stilbühne herzhaft angegriffen und befriedigend gelöst erschienen. Prof. R. Luksch hatte zudem für die Szene, in der Luzifer die Todsünden aufmarschieren läßt, scharf charakterisierende Masken modelliert, köstliche Typen von überraschend starker Bühnenwirkung. Die Vorführung der Todsünden ward zum Glanzpunkt der szenischen Effekte. — Die Hamburger „Lessing-Gesellschaft“

MASKE (ZU MARLOWES »FAUSTUS«) »DER HOCHMUT«

MASKE »DIE SCHLEMMEREI«

MASKE »DIE FAULHEIT«

MASKE »DER ZORN«

MASKE »DIE HABSUCHT«

MASKE »DER NEID«

wurde im Jahre 1910 gegründet, und sie hat es sich zur Aufgabe gemacht, dramatische Werke aufzuführen, die von den stehenden Bühnen nicht geboten werden. Besonderen Reiz erhalten die Aufführungen durch die von Künstlerhand geschaffenen Ausstattungen; waren doch außer Professor Richard Luksch auch Professor C. O. Czeschka, A. Klinger und Willy Tietze für die „Lessing-Gesellschaft" tätig. – Aufgeführt wurden bisher: O. Wilde „Florentinische Tragödie", A. Schnitzler „Der Puppenspieler", M. Maeterlinck „Das Wunder des hl. Antonius", Otto Falckenberg „Deutsches Weihnachtsspiel", O. Enking „Das Kind", Chr. Marlowe „Tragödie des Doktor Faustus", F. Leo „Die Insel", Pergolese „La serva padrona" und Offenbach „Das Mädchen von Elizondo". Demnächst folgen: Carl Hauptmann „Panspiele", E. Verhaeren „Philipp II." — Außer in Frankfurt (Gesellschaft für Ästhetische Kultur) und in Darmstadt (Freie literarische Gesellschaft) gastierte die „Lessing-Gesellschaft" in Dresden (Literarische Gesellschaft) und in Barmen (Literarische Vereinigung). Dort wurde Otto Falckenbergs Weihnachtsspiel aufgeführt. ST.

»DIE WOLLUST«

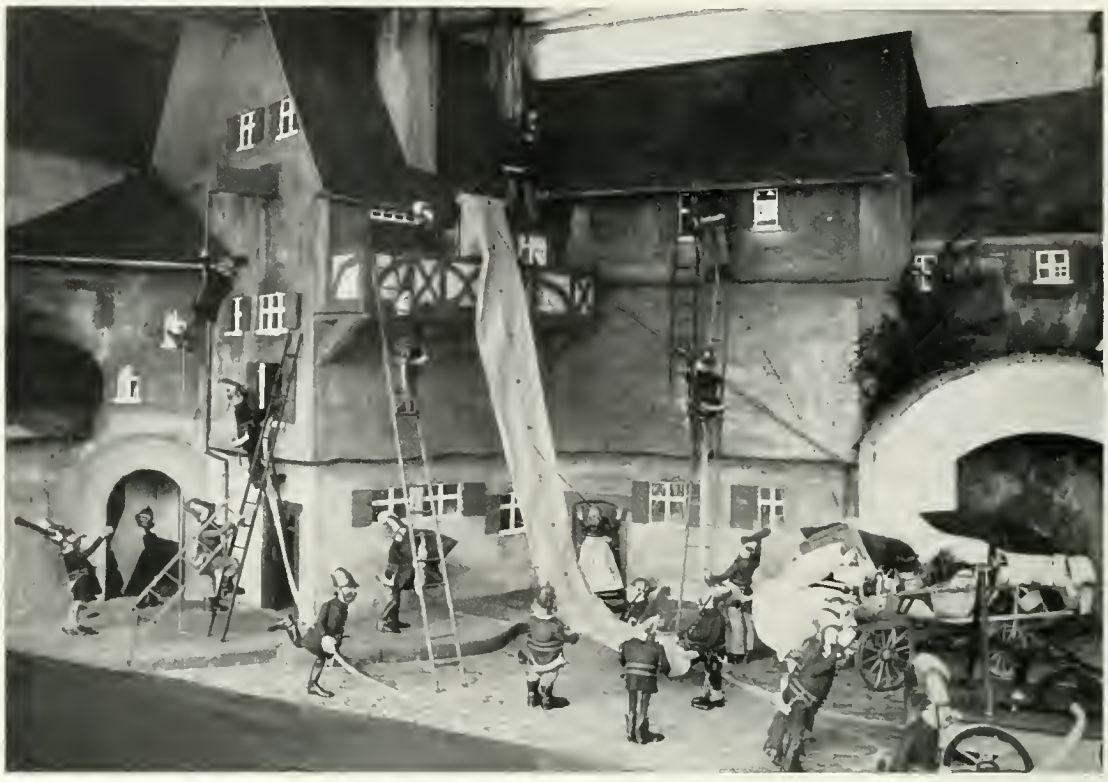
MASKEN ZUR AUFFÜHRUNG VON CHRISTOPHER MARLOWES »DOKTOR FAUSTUS«. ENTWURF U. AUSF.: PROF. RICHARD LUKSCH—HAMBURG.

FRAU EMMY ROTH BERLIN. DOSEN, ALABASTER, MARMOR U. BUCHS. BESCHLÄGE MESSING U. SILBER.

FRAU EMMY ROTH. BROSCHEN U. RINGE SILBER M. PERLSCHALEN U. HALBEDELSTEINEN.

FRAU EMMY ROTH BERLIN. DOSEN. WASSERREICHE MIT ELFENBEIN U. MARMOR MIT SILBERBESCHLÄGEN.

FRAU E. ROTH. ANHÄNGER. SILBER M. MONDSTEIN, PERLSCHALE, KORALLEN U. MINIATUR.



ENTW: ALB. SCHLOPSNIES—GIENGEN. PUPPEN »FEUERWEHRGRUPPE« AUSF: MARGARETE STEIFF G. M. B. H. GIENGEN.

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN.

NOVEMBER 1912.

NEUENBURG. Am 15. September ist hier die XI. Nationale Kunstausstellung der Schweiz eröffnet worden, und zwar zum erstenmal in dem eigens dafür hergestellten, zerlegbaren und transportablen eidgenössischen Ausstellungsgebäude. Über 850 Kunstwerke haben in den 20 Sälen ihre Aufstellung gefunden. Gemälde, Graphik, dekorative Künste und Bildhauerei sind darunter vertreten. Wie vor zwei Jahren in Zürich, so dominiert auch diesmal Hodler, der sich u. a. als eleganter Damenporträtist entpuppt. Einen eignen Saal hat die leuchtend-frische und urwüchsige Kunst Buris zugewiesen erhalten, einen anderen der Neuenburger Gustave Jeanneret. Die drei vollendeten Kartons Albert Weltis für den Berner Ständeratssaal gelangen erstmalig zur Ausstellung und — enttäuschen. Ganz Hervorragendes bietet der im Wallis tätige Edouard Vallet. Unter der Masse der übrigen ragen hervor die Berner Cardinaux und Boß, der Genfer Otto Vautier, die Basler Cézanne-Jünger Burkhardt, Paul Altherr und Barth, die in München, Paris und Berlin seßhaften Lehmann, Thomann, Martha Stettler, Blanchet und Fritz Burger. Weniger günstig sind Amiet und Giacometti vertreten, recht unbedeutend und schlecht die Schweizerische Sezession und der Bund Schweizerischer Malerinnen und Bildhauerinnen. In der Skulptur endlich bieten das Beste Rodo von Niederhäusern, Vibert, Angst und das Münchner Trio Heer-Siegwart-Mettler.

DR. S. M.

NEUE BERLINER BAUTEN. Von den vielen Bauten, die ohne Unterlaß in Berlin aufgestellt werden, verdienen nur wenige die Teilnahme des Kunstfreundes. Solch Zustand ist doppelt beklagenswert, wenn man jener Zeiten gedenkt, deren Baukultur wir heute gerade wegen der Gleichmäßigkeit ihrer Leistungen schätzen: Augsburg, Nürnberg, Lübeck. Die moderne Wirtschaft steckt, auch was die architektonische Ausdrucksmöglichkeit betrifft, noch im Barbarischen. So lohnt es sich selten, vor einem dieser endlos sich reihenden, großstädtischen Bauten stehen zu bleiben. Immerhin, es wird langsam besser. Der Einfluß von Wallot, Messel, Hoffmann und Behrens macht sich bemerkbar. Daß es sich dabei aber um Ausnahmen, um wohltuende

ENTW: ALB. SCHLOPSNIES, GIENGEN. PUPPEN FEUERWEHRGRUPPE. AUSF: MARGARETE STEIFF G.M.B.H. GIENGEN.

Überraschungen handelt, das eben enthüllt die eigentliche Niederung. Noch immer herrschen der Maurermeister, das Baugeschäft und der Hypothekenschieber. Noch immer lastet auf dem Künstler die Anmaßung der Baubürokratie und der Verwaltungsjuristerei. Diese Hemmungen drücken das Niveau tiefer als es zu sein brauchte; denn es mangelt nicht an jungen Begabungen. Nur, sie müssen zumeist noch abseits stehen. Das war auch ihr Verhängnis bei dem Bau des Boardinghouses; womit das Schicksal dieser Gründung entschieden wurde. Die an sich gesunde Idee für Leute, die keine eigene Wohnung zu bewirtschaften wünschen, aber auch die Unruhe des Hotels meiden möchten, eine Stätte komfortabler Wohnlichkeit zu schaffen, wurde, echt berlinisch, ins Maßlose verzerrt. Das Ergebnis ist, daß die Gäste all den Putz und Prunk amortisieren müssen und also bedrohliche Rechnungen zu zahlen haben. Ein tosender Aufwand und doch nur zwei, drei Räume, die einige Beachtung verdienen. Eine Bar, ein Grillroom, ein Weinrestaurant durch Friedmann & Weber ganz lustig und sehr farbig dekoriert.

Wesentlich günstiger steht es um den Neubau einer Synagoge. Wenngleich sie kaum mehr als wieder ein Beispiel für das metaphysisch begründete Unvermögen ist, einem alten Kult ein neues Haus zu bauen, wenngleich sie einen aus Elementen des Romanischen, des Empire und diverser Orientalia gemischten Eklektizismus aufweist, zeigt sie doch immerhin einige Baugedanken. Es war zwar verfehlt, solch eine unruhige Kuppel- und Giebelarchitektur in die Wand einer schmalen Straße zu stellen, zumal an eine Stelle, die durch einen Bahnübergang jäh durchschnitten wird; immerhin, in seiner Ganzheit zeigt das Bauwerk doch, daß dieser junge Architekt Hessel eine Hoffnung bedeutet.

Solche Hoffnung erfüllte der Architekt Liepe (Liepe & Gerres). Er baute ein Elektrizitätswerk und förderte damit die neue, von Behrens begründete Tradition des modernen Fabrikbaues. Wir sehen eine in der Masse straff gegliederte und im Detail sorgfältig durchfühlte Backsteinarchitektur, die auch für den farbigen Zusammenklang mit dem Tuffstein des Sockels und der grau-violetten, die herrschenden Linien betonenden Keramik eine sinnlich wohlgefällige Lösung fand. Durch dieses Elektrizitätswerk wurde Berlin reicher um ein Symbol der technischen Macht und der Rhythmik unserer Zeit. –

ENTW. U. AUSF: KÄTHE KRUSE—BERLIN. HANDGEARBEITETE PUPPEN AUS IMPRÄGN. STOFF. »KÄTHE KRUSE ORIGINAL«

ENTW. U. AUSF: KÄTHE KRUSE—BERLIN. »KLEINE RUSSEN«. KLEIDCHEN U. HÄUBCHEN IN HANDBATIK.

ENTW. U. AUSF.: KÄTHE KRUSE · BERLIN. HANDGEARBEITETE PUPPEN AUS IMPRÄGN. STOFF. »KÄTHE KRUSE ORIGINAL«

PROFESSOR CONRAD SUTTER – BREUBERG I. O. HESSISCHES SPIELZEUG. – WEIHNACHTSBUDEN

PROFESSOR CONRAD SUTTER – BREUBERG I. O. HESSISCHES SPIELZEUG. »WEIHNACHTSBUDEN«

PROFESSOR CONRAD SUTTER BREUBERG I. O. HESSISCHES SPIELZEUG. KARTOFFELERNTE«

HESSISCHES SPIELZEUG. Den nächstliegenden Forderungen zu genügen, ein Spielzeug zu schaffen, das den Wünschen der Kinder entspricht und zugleich ein Mittel zur Erziehung des Geschmackes ist, das ist die Absicht der unermüdlichen Bestrebungen Professor C. Sutters. Fern von gewaltsamen Stilisierungen und frei von kunstgewerblichen Prätentionen erfreuen und befriedigen die Erzeugnisse durch künstlerisch lebendige Auffassung und gediegene, handwerkliche Ausführung. ST.

PROFESSOR CONRAD SUTTER—BREUBERG I. O. HESSISCHES SPIELZEUG. ESKIMO-KINDER·

ALEXANDER KOCH

EIN GEDENKBLATT ZU SEINEM 25JÄHRIGEN BERUFS- UND VERLAGSJUBILÄUM AM 27. DEZEMBER 1912.

Ein fünfundzwanzigjähriges Verlagsjubiläum gäbe an sich noch keinen Grund, die Leser gerade dieser Zeitschrift von der Person des Herausgebers zu unterhalten. Das Werk spricht für sich selbst. Aber auch Dichtungen, auch Kunstwerke sprechen für sich selbst. Da sie jedoch mit dem Leben und der Person des Schöpfers auf das innigste verbunden sind, wecken sie auch Interesse am Biographischen. Worauf ich hinaus will, ist das: Wenn je zwischen einer Leistung und ihrem Urheber eine restlos innige, persönliche Verbindung bestand, wenn je ein Werk von der temperamentvoll und entschlossen eingesetzten Persönlichkeit seines Schöpfers lebte, so ist dies der Fall bei dieser Zeitschrift, beim ganzen Lebenswerke ihres Herausgebers. Da ist alles höchst persönliches Dokument, zugleich produktive Kulturarbeit und geschäftliche Unternehmung; Dinge, die sich gemeinhin gegenseitig lebhaft beeinträchtigen und die zu verbinden eben nur einer in sich sehr sicheren und glücklich organisierten Begabung gelingen konnte.

Diese Begabung hat Alexander Koch besessen; und ihre Früchte sind, weit über den Kreis persönlichen Wirkens hinaus, der kulturellen Erneuerung Deutschlands, wie sie sich unter dem Zeichen einer zunächst nur kunstgewerblichen Umwälzung jüngsthin vollzog, in reichem Maße zugute gekommen.

Zwei Gruppen von Eigenschaften sind es, die sich in dieser Begabung vereinigen: auf der einen Seite die Leidenschaft für das Schöne, ein empfindlicher und stets sicher reagierender Geschmack; auf der anderen Seite der praktische Sinn, der dem Ideal zur Verwirklichung verhilft, zur Durchsetzung gegenüber den oft so widerspenstigen Mächten des realen Lebens.

Die Vereinigung dieser Eigenschaften charakterisiert nicht nur Alexander Kochs verlegerische Tätigkeit. Sie ist auch bestimmend für die Art, wie er an dem großen Kampfe um das neue Kunstgewerbe teilgenommen hat. Auch hier galt es ja, Ideelles in Tat umzusetzen, gegen Widerstände von außen und von innen; ich meine mit letzteren den etwas weltfremden Geist, der der neuen Bewegung im Anfang anhaftete. Es muß meines Erachtens Alexander Koch hoch angerechnet werden, daß er von Anfang an auf die Gefahren dieser Weltfremdheit, dieses Hochmutes aufmerksam gemacht und das Seinige dazu beigetragen hat, die kunstgewerbliche Produktion in die gesunden Bahnen zu leiten, die sie eingeschlagen hat. Durch Wort und Bild, durch Vorführung richtunggebender Leistungen, durch unablässige Ermutigung gesunder Produktion, durch Veranstaltung von Ausstellungen, Konkurrenzen, durch tatkräftige Förderung einer so wichtigen Sache, wie es die Darmstädter Künstlerkolonie ist, hat Alexander Koch in jene Entwicklung deutschen Geistes eingegriffen, die in Wahrheit viel mehr war als eine Erneuerung unserer kunstgewerblichen Produktion. Zahlreichen Künstlern war er der ermunternde, anspornende Freund, der Wegebahner und Herold. Immer in Fühlung mit den maßgebenden Tendenzen der Zeit, immer geleitet von einem untrüglich sicheren, vorbildlichen Geschmack, so sind seine Zeitschriften Tausenden die Führer geworden, die nie versagten.

Aber, wenn heute ein glänzender Weg hinter ihm liegt, so ist es schließlich doch nur die im letzten Grunde selbstlose, ja aufopfernde und hingebende Arbeit gewesen, die diesen Weg gebahnt hat. Alexander Koch mag heute mit Fug von sich sagen, daß er jeden Fußbreit Weges, den er gegangen, erkämpft und aus eigener Kraft erkämpft hat. Arbeit, Liebe zum Schönen, ein enger Kreis von teilnehmenden Freunden, ein jederzeit gastliches Haus, dessen tätigkeitsreiche Stille nicht der Lärm „gesellschaftlichen" Lebens stören darf, Liebe und Anerkennung für jede Art von Tüchtigkeit, Abneigung gegen alles, was Phrase und Schablone heißt. — Aus diesen Dingen setzt sich das Bild seines Lebens und Wesens zusammen. „Factis — non verbis" ist sein Wahlspruch. Und dieses Wort ist hier wahrlich nicht eine pompöse Fanfare, sondern buchstäbliche Wahrheit: Taten — nicht Worte!

WILHELM MICHEL.

Am 27. Dezember 1887 begründete Alexander Koch seinen Verlag mit der Herausgabe der „Tapeten-Zeitung", einem Fachblatte, dessen Wert und Bedeutung schnell erkannt wurde, und das sich zum angesehensten und verbreitetsten Organ der Tapeten-Industrie und des -Handels entwickelt hat. Bereits im Januar 1890 erfolgte dann die Gründung der Zeitschrift „Innen-Dekoratinn", die alle auf den Ausbau des Hauses und der Wohnung hinzielenden künstlerischen Bestrebungen zusammenfaßte und zum anerkannten Maßstabe neuzeitlicher kunsthandwerklicher Produktion geworden ist. Im Oktober 1897 erschien das erste Heft der „Deutschen Kunst und Dekoration", 1904 folgte „Kind und Kunst", 1906 das Spezialorgan „Stickerei-Zeitung und Spitzen-Revue". Zahlreiche Buch- und Mappenwerke auf den Gebieten des Kunstgewerbes, des Wohnungswesens und der Architektur ergänzen und erweitern die in den Zeitschriften niedergelegten Bestrebungen zur Verbreitung einer künstlerischen Kultur.

HANNS PELLAR–DARMSTADT. DEKORATIVES GEMÄLDE IM MUSIKZIMMER DES HAUSES WALDTHAUSEN—ESSEN.

HANNS PELLAR DARMSTADT. GEMÄLDE IM MUSIKZIMMER WALDTHAUSEN.

HANNS PELLAR–DARMSTADT.

VON FRITZ BURGER MÜNCHEN.

Die Zeiten scheinen vorbei zu sein, in denen die von Frankreich herübergekommene impressionistische Kunst die tonangebende Rolle in dem Schaffen der Jungen gespielt hat. Die Sezessionen beginnen bereits die konservative Richtung der Malerei zu vertreten. Denn die Entwicklung der modernen Kunst ist in ganz überraschend neue Bahnen eingelenkt, die keiner der weissagenden Kunstkritiker vorausgesehen hatte. Der Rückschlag gegen die naturwissenschaftliche Weltanschauung macht sich neuerdings sehr stark auch auf dem Gebiete der Kunst geltend, die teilweise den Sphären der Mystik oder einer spiritistischen Romantik zustrebt. Pellar gehört weder zu den Impressionisten noch zu den Romantikern der jüngsten Generationen. Er steht gewissermaßen zwischen den beiden Richtungen. Mit dem Impressionisten hat er das scharfe, rasche Erfassen des Wesentlichen der malerischen Erscheinung, das kecke Draufgängertum, die Gewandtheit im Improvisieren, die Lust am farbigen Spiel des Lichtes gemeinsam. Aber weder seine Farbe, noch sein Licht ist von dieser Welt. Pellar gehört wie Böcklin zu jenen Naturen, die neben einer eminenten Beobachtungsgabe über ein phänomenales Gedächtnis, einen reichen, sinnlichen Vorstellungsbesitz verfügen, die ihm erlauben, ohne viel Mühe auf der Leinwand mit dem Pinsel wie auf einem Instrument zu spielen und unabhängig von dem „Quälenden des Kubischen", wie Hildebrand sagt, oder der Pose des Modells die Natur dort zu erfassen, wo der Sonnenschein des Mittags nicht hindringt und doch aller Jubel des Lebens wie sein Geheimnis lächelnd grüßt und schafft. Pellar ist kein Philosoph, der mit der Miene des Weltweisen über den Sinn des Daseins meditiert, kein Grübler, der die Tiefen des Lebens zu ergründen sich müht, und kein Prophet, dessen hellsehendes Auge der Kunst neue Welten zeigt. Dazu ist er viel zu sehr Wiener von echtem Schrot und Korn. Er hat etwas von dem Leichtsinn und der Lustigkeit Schwinds, etwas von seinem kindlichen Frohsinn und seinen träumerischen Augen, seinem Hang zum Fabulieren. Nur ist die philiströse Enge aus seinen Bildern verbannt, und der elegante Weltmann hat keinen Sinn für derbe Bäuerlichkeit. Pellars Kunst besitzt nichts direkt Vaterländisches. Was sie auszeichnet, ist eben eine kosmopolitische Eleganz; sie besitzt etwas von den französischen distanzgebietenden Manieren und doch eine harmlose deutsche Kindlichkeit. Dabei ist Pellar das Malen weniger Arbeit als Lust. Er läßt sich von flutenden Wellen einer starken Sinnlichkeit tragen, zeigt uns lächelnd im Gewande des Kulturmenschen die animalische Wildheit des Lebens und doch zugleich den Adel und den Zauber seines Wesens,

HANNS PELLAR · DARMSTADT. GEMÄLDE: »SINNLICHE NACHT«

läßt uns überall fühlen, wie der Sonnenschein über geheimnisvolle Abgründe des Lebens brütet, ohne uns ihre Schauerlichkeit zu enthüllen. Der Teufel sinnlicher Lustigkeit führt überall sein verführerisches Tänzchen auf, und alles was Schönheit und Leben heißt, zwingt er in seinen Bann. Deshalb lebt in Pellars Kunst ein Stück Rokoko wieder auf, ohne daß man sagen könnte, Pellar sei Epigone. Er hat wie alle die heiteren, lebensbejahenden Künstlernaturen es verstanden, in seiner Kunst eine graziöse Formel zu finden für die Überbrückung jenes uralten Gegensatzes von schauendem Genießen und träumerischer Empfindsamkeit. Sinnlichkeit und Seele werden bei ihm so leicht eins: Seligkeit! Beelzebub und Engel reichen sich scherzend die Hand!

Pellars Kunst ist nicht aus dem Leben gewachsen, aber doch ganz vom Leben durchdrungen. Er kommt gewissermaßen von der Kunst zur Natur, und in dem Urväter-Hausrat erscheint das fröhliche Leben der Gegenwart. Es gibt eine ganze Reihe moderner Künstler — nomina sunt odiosa — die ähnliche Wege zu gehen versuchen, aber dort verliert man sich zumeist ins Kostüm und verfällt in Maskerade oder ein anspruchsvolles Pathos des Effektes. Es läßt sich nicht leugnen, daß es auch Pellar

HANNS PELLAR DARMSTADT. GEMÄLDE: »YVETTE« (BES: MODERNE GALERIE MÜNCHEN).

um den Effekt zu tun ist. Denn er ist keiner von denen, die nur der Kunst wegen schaffen. Er genießt sich selbst in der Kunst, und seine Lust und Freude fordert ihr Echo im Beschauer. Aber er denkt nicht daran, mit raffinierten Kunststücken zu blenden. Mit einer naiven Freude umschmeichelt er das Auge des Beschauers. Man merkt jedoch nie das Artistische, sondern im Gegenteil: seine Bilder sind alle von jener beglückenden Mühelosigkeit, die nie das Schaffen, desto mehr das Geschaffene zur Wirkung kommen läßt. Pellar stammt eben aus dem Lande Mozarts. Dabei glaubt er ganz die Natur zu erfassen. Mit Feuereifer packt er sie in seinen Zeichnungen an, um sich dann in den Gemälden desto sicherer in seine eigene Natur zu verlieren. Man wird bei seinen Bildern nicht viel thematische Variationen im Figürlichen finden. Es ist immer derselbe Grundgedanke, der aber in diesem Panvitalismus unendliche Variationsmöglichkeiten in sich zuläßt.

Pellars Figuren sind nie Staffage, sein Raum nie Bühne für die Gestalten, sondern alle beide sind von Leben durchdrungen und formal und farbig nicht zu trennen. Mit einem Minimum von Mitteln baut er seine Räume. Man sieht nur die Figuren, und doch bestaunt man diese fröhliche Weite seines unsichtbaren Raumes. Die Welt ist ihm nur ein Spielplatz für seine

HANNS PELLAR—DARMSTADT. TEMPERAGEMÄLDE: »SOMMERTAG«

Männlein und Weiblein, und doch fühlt sich das Auge umfaßt von der großen, weiten, herrlichen Welt. Pellar kennt nur den ewigen Frühling in ihr, der auch die Mädchen im Reifrock und den alten Mummelgreis in der Zopfperrücke mit seinem Lebens- und Liebesdrang erfüllt und über die Verschrobenheit aller Zopfigkeit hinweg den Zopf selber ins Paradies seines Daseins lockt. Deshalb hat dieser Tanz der bocksbeinigen Waldungeheuer mit den Reifrockmädchen doch auch eine reizende sinnbildliche Bedeutung, die so feinsinnig, künstlerisch zum Ausdruck kommt. Überall, wo dies Leben sich äußert, tritt mit ihm auch der unerklärbare Rest seines Geheimnisses mit auf den Plan, die dionysische Freiheit des Naturlebens in der apollinischen Strenge und stolzen Schönheit des Gesetzes.

Pellar ist Stuckschüler und ein oberflächlicher Betrachter könnte meinen, er imitiere seinen großen Lehrer. Daß er ihm viel verdankt, ist auch ganz unleugbar, und das Verdienst wäre ja nicht gering, wenn es ihm gelungen sein würde, etwas von der Klaue des Löwen mit in seine Bilder herüber zu nehmen. Aber er hat nichts von jener wilden Urwüchsigkeit Stucks und dem stolzen Pathos seines klassizistischen Wesens. Stuck liebäugelt mit der homerischen Sonnenwelt, Pellar sieht, dichtet

HANNS PELLAR – DARMSTADT. DEKORATIVES GEMÄLDE IM MUSIKZIMMER D. HAUSES HERZBERG-ESSEN.

HANNS PELLAR – DARMSTADT. »MARDSCHANAH« (BES: DR. EBERWEIN – DARMSTADT).

in der Zeit des Rokoko die Märchen der Gegenwart. Der Traum wird ihm zum Leben und das Leben zum Traum. Gewiß sind diese Träume Pellars eindeutig, und mancher liebt es nicht, an sie erinnert zu werden. Aber bei so kindlicher Offenherzigkeit kann niemand böse werden. Pellar liebt die hellen Nächte südländischer Pracht, wo die Natur zu einem einzigen großen Liebestempel wird und aus Sternenfernen das buhlerische Licht einen seidigen Teppich über Marmorstufen webt und Blumen wie Rubinen glühen. Die Farben locken, rufen, kreischen, drohen, und über dem allen das blauende Wunder himmlischer Majestät. Dazu, triumphierend über alle Regel und Pedanterie, die Laune des Lebens, die die beschnittene Natur des Parkes in graziösen Kurven sich formen läßt. In den Figuren personifiziert sich nur, was im Raume schon Gestalt gewann. Durch dies sinnliche Zusammenwirken beider wird Pellars Kunst im besten Sinne des Wortes „dekorativ", ohne daß sie eigentlich (sekundäre) Dekoration sein will. Das Kunstwerk unterwirft sich hier in seinem Organismus seiner natürlichen Grenze, dem Bildrahmen, ohne doch auf seinen Eigenwert (auch in der technischen Durchführung) zu ver-

HANNS PELLAR—DARMSTADT. »LOGE« (IM BESITZ DES GROSSHERZOGS VON HESSEN).

zichten. Auch formt Pellar keine „Linien"; die Silhouetten seiner Gestalten ergeben sich zwanglos wie von ungefähr durch den Kontrast von dunkel und hell, und unmerklich entstehen vereinheitlichte Farbkomplexe, die architektonisch und farbig sich zum Bilde zusammenschließen. Geradezu erstaunlich ist das Geschick Pellars, der Farbe Licht abzugewinnen. Freilich ist das nicht so zu verstehen, als ob er im Sinne des Impressionisten Licht selbst malen wollte. Das Licht ist ihm nicht etwas selbständiges im Bilde, dem die Farbe dient, sondern die Farbe ist dem Licht vermählt, ein Individuum im Bilde, das sein Leben, seine Sprache hat, und in recht musikalischem Sinne Motiv ist, das im gesetzlichen Zusammenwirken mit seinesgleichen die Einheit und die Schönheit erzeugt. Es ist keine Frage, daß die Kunst Pellars deshalb etwas kalligraphisches hat, gegenüber der impressionistischen Kunst, dafür weiß aber hier die Farbe sich ebenso frei zu halten von der Stofflichkeit des Pigments wie des Gegenstands. Der Künstler ist Virtuose auf dem Gebiete der Temperamalerei und gehört zu den geschicktesten Vertretern dieser Technik, die wir gegenwärtig in Deutschland besitzen. Manche der technischen Gewohnheiten der alten Venetianer findet man hier

wieder; doch arbeitet Pellar nicht so sehr mit Lasuren als mit einem rein auf einem persönlichen Farbengefühl sich aufbauenden Zerlegungsprinzip der Lokalfarben, die, nach transparenten und reflektierenden Deckfarben geschieden, übereinander gelegt sind. Diese Zerlegung hat aber nicht den Zweck, ein neutrales Licht zu erzeugen, sondern die Farbe selbst soll einen individuellen Lichtcharakter erhalten und dazu jenes Metaphysische, das den Zauber seiner Bilder ausmacht und sie von der banalen Stofflichkeit des Gegenständlichen befreit. Hintergrund und Vordergrund ist ihm wie bei einem orientalischen Teppich ein Farbenkontrast, in dessen Ausgleich für ihn die Aufgabe des Bildes besteht; die Silhouetten der tonangebenden Farbmassen gleichen sich an die Bildgrenze an und die Bildgrenze ist wieder Folge der Bildidee. —

Pellars Kunst ist ein graziöser Versuch, zwischen der Welt und der Kunst der Vergangenheit und einer modernen Traumwelt die Brücke zu schlagen — Pellar ist noch jung. Eine Kunst, die vermittelt, ist ihres Erfolges sicherer als eine solche, die einsam auf neuen Wegen wandelt. Was wir dem Künstler daher wünschen müssen, ist, daß er über den Erfolg nicht den Fortschritt seiner Kunst aus den Augen verliert. DR. B.

HANNS PELLAR. GEMÄLDE: TÄNZERIN ALLE ABBILD. MIT GENEHMIGUNG DER MODERNEN GALERIE H. THANNHAUSER — MÜNCHEN.

KUNSTPOLITISCHE FRAGEN.

Kunst und Künstler standen in früheren Jahrhunderten fast durchwegs außerhalb der sozialen und volkswirtschaftlichen Verhältnisse. Sie waren Blüte der Kultur. Sie waren auch früher abhängig von materiellen Werten; ihre Blütezeiten wurden nur ermöglicht durch reiche Gönner. Diese Gönner waren weltliche und kirchliche Fürsten und allenfalls reiche Patrizier. Wie die Kunst selber war das Mäzenatentum eine Kulturblüte.

Heute sind die Künstler zahlreicher geworden, aus wenigen Köpfen Zehntausende. Auch die Künstler sind ein sozialer Stand geworden. Und die Kunstwerke sind Marktware geworden. Außerdem ist die Kunst als ein volksbildnerischer Faktor erstanden, der in seiner ideellen und materiellen Seite ökonomisch zu verwalten ist.

Nach langfristigem Notstand in Zeiten, da für die Kunst wegen anderer Weltsorgen wenig Interesse vorhanden war; in Zeiten, da die Verwaltung der Länder und Städte von Fürsten und Oligarchen überging an demokratische Vertreter, war die Kunst und waren die Künstler so ziemlich vogelfrei und auftragfrei. Mit dem neuen Wohlstand und mit der neuen Geistesregung auf allen Gebieten wuchs die Kunst in ungeheuere Dimensionen. Es fehlte nicht mehr an Aufträgen; aber hinzu kam die Konkurrenz. Der Künstlerstand ist ein sozial bedrängter Stand, ein volkswirtschaftlich schlechter Stand geworden. Wir haben heute bereits ein reichliches Künstlerproletariat.

Während andere Stände, Arbeiter, Lehrer, Beamte, sich beizeiten um Verbesserung ihrer Verhältnisse kümmerten, ist die Künstlerwelt heute noch fast sorglos ihren Sorgen gegenüber. Sie sind zum Teil organisiert, nicht nur aus künstlerischen Rücksichten nach Schulen und Richtungen, sondern auch schon aus volkswirtschaftlicher Fürsorge, in Hinsicht auf geschäftlichen Umsatz, auf Hilfe für Altersschwache, Witwen und Waisen. Doch entsprechen diese Organisationen weder der Bedeutung der Künstlerwelt, noch geben sie genügend Gewähr gegen die Verelendung des Standes.

Es gibt wohl kaum einen zweiten Beruf, der so viel vergebliche Arbeit leistet und so große vergebliche Opfer bringt. Wenn zu einer großen Kunstausstellung zehntausend Bilder eingesandt werden, wandern mindestens dreiviertel, oft mehr, zurück, und Leinwand, Farben, Rahmen, Transportkosten dieser Überzähligen sind, ganz abgesehen von der Mühewaltung, vergeblicher Aufwand gewesen. Der Handwerker kann überschüssige Waren absetzen, die Fabrik, der Verlag kann Restbestände verramschen; die abgelehnten Künstler drehen die Bilder gegen die Wand, und nur ein geringer Teil findet noch irgendwie Verwendung.

So kommen wir zu kunstpolitischen Fragen. Haben die Kunststädte ihrem Rufe entsprechende fürsorgliche Einrichtungen, die Ausbildung, Vorwärtskommen, Absatz einigermaßen garantieren? Sind Akademien und Schulen, Ausstellungen und Kunsthandlungen, Vereine und Organisationen ausreichend — oder verlangen die Verhältnisse der Künstlerwelt weitere Maßnahmen?

Die Organisationen wollen sich vorläufig nicht um die Massenproduktion, um die volkswirtschaftlichen Fragen des ganzen Standes kümmern. Aber der Staat und die Städte müssen wieder, wie einst Fürsten und Patrizier Mäzene waren aus freiwilliger Leistung, nun aus kulturpolitischem Pflichtbewußtsein die Fürsorge für den Künstlerstand übernehmen helfen. Die volksbildnerische und kulturelle Sendung der Kunst ist dafür ausschlaggebend. Der in den geschaffenen Werken niedergelegte Reichtum menschlicher Kultur muß systematisch in die tieferen Schichten getragen werden, damit er dort verarbeitet werden kann und seinerseits neue Kulturarbeit leistet. Dazu müssen die Einrichtungen der Städte und Provinzen als Hilfsmittel dienen. Auch die Volksbildungsvereine sollten mit den Künstlern zusammengehen und nicht bloß Reproduktionen, sondern Originalwerke in die Provinz tragen. Und die Künstler selber sollten genossenschaftlich vereint ihre Verkaufsfilialen bis in die Provinz verschieben. Doch wird die Arbeit an der Verbesserung der Lage der Künstler so lange vergeblich sein, als die Kunst selber nicht den gebührenden Platz im gesamten Kulturzustand des Volkes besitzt. Wir müssen dem Künstler allenthalben Einfluß auf das Kulturbild der Städte einräumen und Einfluß auf das Kulturbild des Staates. Und müssen dem Künstler die Achtung gebietende Stellung als Berater und Mitschaffer geben, die er verdient. Erst wenn die Persönlichkeiten und ihre Geschmackswerte, wenn so die Kulturwerte der Kunst zur offensichtlichen Wirkung kommen und einen ganz selbstverständlichen Einfluß gewinnen werden, dann wird ein Aufschwung des Kunstmarktes und der gesamten sozialen Verhältnisse des Standes eintreten. GEORG MUSCHNER.

PROF. SASCHA SCHNEIDER–FLORENZ.
MARMORPLASTIK: »JÜNGLING, SICH GÜRTEND«

PROFESSOR BERNHARD HOETGER. MAJOLIKEN. GALERIE ARNOLD – DRESDEN.

MAJOLIKA-FIGUREN VON BERNHARD HOETGER.

Das Verlangen, sich mit schönen Dingen zu umgeben, die dazu beitragen, das allgemeine Wohlbefinden zu erhöhen, ist infolge des bedeutenden Aufschwungs, den das Kunstgewerbe und mit ihm die Wohnungskunst im letzten Jahrzehnt genommen haben, erheblich gewachsen. Die Diele, die den Eintretenden empfängt und zum Verweilen einladet, die inneren Wohn- und Gesellschaftsräume, die Bibliotheks- und Arbeitszimmer bis zu den Schlafgemächern bieten mit Kaminen und Nischen, mit ausladenden Gesimsen, eingebauten Schränken und freien Möbeln unzählige Gelegenheiten, Anlässe und Notwendigkeiten zur Aufstellung von schmückenden Gegenständen. Stärker als vordem sind darum heute in vielen Wohnungen die ästhetischen Bedürfnisse nach plastischen Werken der Kleinkunst geworden, die einen anderen künstlerischen Zweck zu erfüllen haben als Plastiken großen Stils und wandschmückende Gemälde, so daß sie nicht wohl entbehrt werden können.

Außer Werken der Kleinplastik in Bronze und Marmor, die ihren besonderen Platz im Hause verlangen, dienen die keramischen Werke mit ihren ganz anders gearteten Materialstilen den vielfältigen Erfordernissen. Sie umschließen in Porzellandarstellungen als Menschen- und Tierfiguren bekanntlich zugleich eine Fülle an malerischen Möglichkeiten und Ausdrucksformen, die eine lange ununterbrochene Entwicklung hinter sich haben. Neben dem feinerdigen Porzellan, das der Beschaffenheit seiner Masse nach zu zarteren Gebilden führt, ist in neuerer Zeit in der Majolika wieder ein Material belebt worden, in dem schon im 15. und 16. Jahrhundert die berühmte Familie der Robbia einen volkstümlichen Kunstzweig zu ungeahnter Höhe und zur anmutigsten Blüte gebracht hatte. Das gefügige Material lockt zu weicherer Behandlung und mannigfacher plastischer Gestaltung, die eine Steigerung und Vertiefung des künstlerischen Ausdrucks nach persönlichem Sinn in gleicher Weise gestattet.

Diese Möglichkeiten hat Professor Bernhard Hoetger-Darmstadt in seinen Majolikafiguren ganz eigenartig ausgenützt. Hoetger gehört zu dem Kreise der jüngeren Künstler, die sich auf der diesjährigen Ausstellung des Sonderbundes in Köln zusammenfanden. Auch er erfuhr, wie so viele Künstler der neuen Generation, Maler, Bildhauer und Kunstgewerbler, starke Einwirkungen und fruchtbare Anregungen aus vergangenen Kunstabschnitten.

In diesen Majolika-Arbeiten berühren sich die Ideen uralter und neuer Kunst vom altattischen bis zum hohen Stil der klassischen Antike, bis zur Renaissance und weiter hinauf, und andererseits gewisser orientalisch-buddhistischer Kunstarten. Sie alle haben unter Hoetgers Hand und Auffassung eine persönliche Umformung und ein ganz eignes, selbständiges Leben erhalten. Indem er auch die richtigen stilistischen Folgerungen aus der Natur des Materials zog, schuf er Werke von teils ausgesprochen schöner, teils charakteristisch gestei-

PROFESSOR B. HOETGER-DARMSTADT.

MAJOLIKA-PLASTIKEN: »HOFFNUNG UND GÜTE«

AUSFÜHRUNG: LÄUGER KERAMIK, TONWERKE KANDERN. VERLAG GALERIE ARNOLD–DRESDEN.

PROFESSOR B. HOETGER-DARMSTADT.

MAJOLIKA-PLASTIKEN: »LIEBE UND MILDE

AUSFÜHRUNG: LAUGER KERAMIK, TONWERKE KANDERN. VERLAG GALERIE ARNOLD DRESDEN.

PROFESSOR BERNHARD HOETGER-DARMSTADT

MAJOLIKA-PLASTIKEN: »LICHT, SCHATTEN UND WAHRHEIT«

PROFESSOR BERNHARD HOETGER—DARMSTADT.

PROFESSOR BERNH. HOETGER DARMSTADT.
MAJOLIKAPLASTIK: »SIEG«. AUSFÜHRUNG: TONWERKE KANDERN VERLAG GALERIE ARNOLD (GUTBIER)-DRESDEN.

PROFESSOR
B. HOETGER-
DARMSTADT.

MAJOLIKA-
PLASTIK:
WUT

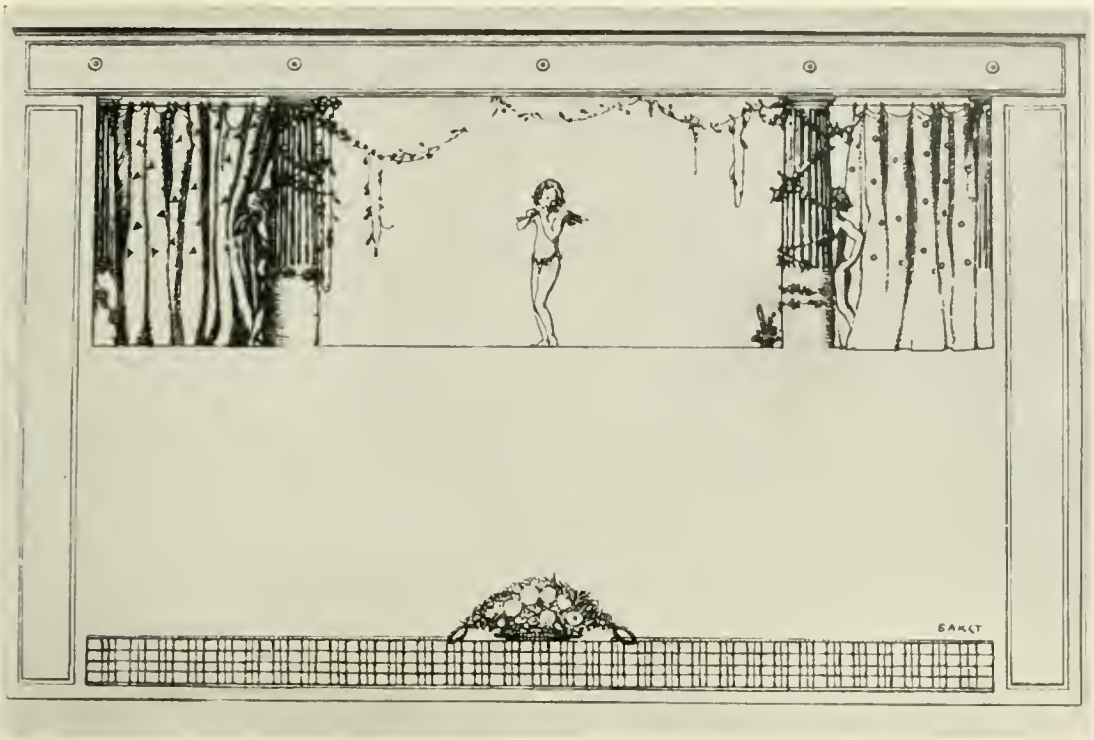
B. HOETGER DARMSTADT. MAJOLIKAPLASTIK: HABGIER«. VERLAG GALERIE ARNOLD DRESDEN.

gerter Gestalt und starker dekorativer Wirkung. Er ist in seinen Figuren stets auf die unbedingte Geschlossenheit der Formen bedacht. In reichen, streng gegliederten Massen legen sich Haarfrisuren und Gewandfalten um Köpfe und Körper und schließen sie zu ausdrucksvollen Silhouetten zusammen. Eine leichte gelbliche Färbung der Gruppen auf blauen, mehr oder weniger hervortretenden Fußgestellen erhöht, unterstützt durch den vielfältig reflektierenden Glanz der Glasuren, den malerischen Eindruck. Diese Wirkung wird noch verstärkt in einigen farbiger behandelten Exemplaren, in denen die verschieden blau, grün und schwarz abgestimmten Gewänder mit dem gelben Haar und dem lichten Körperton überaus schöne dekorative Wirkungen erzielen. Noch um so weicher tritt die schmiegsame Schönheit der weiblichen Körper, die sanfte Herbheit der Jünglingsgestalten, um so strenger die stilistisch gebändigte Leidenschaftlichkeit der seltsam bewegten Männerfiguren hervor. Über diesen äußeren Erscheinungen ruht aber fühlbar der Hauch innerer Beseelung. Ein Ausdruck von mannigfacher Stimmung erfüllt die Gestalten von anmutiger Sinnigkeit und träumerischer Beschaulichkeit, von Gemessenheit, von Heiterkeit und Versunkenheit und innerem Aufruhr. Doch diese Werte, die uns die Gestalten um so fesselnder machen, sind nie zu eigenem Selbstzweck hervorgekehrt, sondern ganz im Wesen dieser Figuren begründet.

So erfüllen diese Majolikafiguren, die in dem lieblichen Mädchenfigürchen und in der weiblichen Halbfigur von klassisch edler Gestalt vielleicht den schönsten Ausdruck gefunden haben, die wichtigen Forderungen einer künstlerischen Plastik, indem sie zugleich in hohem Maße ihre dekorative Verwendbarkeit in Haus und Wohnung erweisen. — RICHARD STILLER.

PROFESSOR B. HOETGER-DARMSTADT.

LEON BAKST—PARIS. * TÄNZERIN *
KOSTÜMSKIZZE FÜR DAS RUSSISCHE BALLETT.



LÉON BAKST PARIS. FEDERZEICHNUNG.

BALLETTSKIZZEN VON LÉON BAKST—PARIS.

VON WILLIAM RITTER—MÜNCHEN.

Recht interessant wäre eine Geschichte der Theaterdekorationskunst, von der klassischen Zeit der modernen Literatur und Musik an bis heute. In Hintergrund und Maschinerie, sowie in den Kostümen offenbart sich doch der Geschmack einer jeden Epoche, das Genie gewisser Regisseure, genau so wie im gesungenen oder gesprochenen Text, oder in der Tanzhandlung. Und man wird kaum die Dekorationskunst von der Geschichte des modernen Theaters trennen können, nachdem man sich doch hüten würde, sie auch von der oberflächlichsten Studie über das antike Theater, die mittelalterlichen Mysterien oder das Shakespearesche Werk auszuschließen. Wahr ist es, daß die Archäologie von vornherein alle Sympathien für sich hat, während das einfache Aufzählen der Ästhetik- und Geschmackswandlungen fast immer frivol erscheinen wird. Und doch! Denken wir nur an jene großen Übergänge in der Geschichte der Dekoration: die französische Tragödie zur Zeit Ludwig XIV., die Opern von Gluck und Piccini mit den von der Saint Huberty reformierten Kostümen, die Reform Talmas wieder im Sinne Davids, die Tätigkeit Goethes als Regisseur in Weimar, die Forderungen Wagners in Bayreuth, diejenigen eines Maeterlincks für seine ersten Stücke, die Neuerungen Mahlers und Rollers in Wien, die Inszenierungen Fritz Erlers im Künstlertheater zu München, jene Sterns und Max Reinhardts für Ariadne auf Naxos in Stuttgart, und andererseits die Roerichs und Bilibines, Baksts und Alexander Benoists für die russische Oper und den russischen Bühnentanz! Ist das kein Kapitel von hoher und höchster Ästhetik? Zu lange war man der Ansicht, das Ballett sei ein tadelhaftes Divertissement für alte Herren und das Tanzfoyer nichts anderes als ein privilegierter, für Diplomaten bestimmter Harem. Ich spreche freilich hier nur von Paris. Umsonst bemühte sich dort der schöne dionysische Schwung der Tanzgruppe von Carpeaux mitten auf der Place de l'Opéra seine erhabene, bereits Nietzsche'sche Lehre zu erteilen; er beleidigte das Schamgefühl des wie bekannt tugendreichen Mr. Prudhomme und wurde von gutgesinnten Passanten mit Tintenflaschen beworfen. Heutzutage tritt

LÉON BAKST – PARIS. DEKORATIVES PANNEAU.

der Staat für Anstalten wie diejenigen Jaques-Dalcrozes in Hellerau und Berlin ein. Die Entwicklung des Tanzes von der Zucchi oder Sironi an, bis zu Isadora Duncan oder Gertrud Leistikow wird sich gerade so charakteristisch ausnehmen, wie jene des Kostüms und der Dekorationen. Die Tütütänzerin, gepriesen von den Romantikern und von Felicien Champsaur, derart, daß er sich selbst und sein Buch „l'amant des danseuses" betitelte, und Degas vorwarf, nur immer Häßliche zu malen, wird in Bälde als etwas Vorzeitiges erscheinen, wenn sie auch Stéphane Mallarmé zu den aufklärenden Seiten begeisterte, worin er den Tanz endlich wieder zur alten Ehre brachte, die Möglichkeit einer der VII. Symphonie von Beethoven würdigen Tanz- und Mimekunst mutmaßend. Wir werden sie bald nur mehr zu Fasching, in Meßbuden oder im III. Akt der Verkauften Braut zu Gesicht bekommen. Der tugendhafte, nüchterne Degas, die Pariser Anekdotenerzähler in Bild und Illustration, jener mit seiner ganzen Kunst, diese mit ihrem billigen Esprit und ihrer Berufstreue haben uns schließlich doch bloß Dokumente überlassen, wodurch die Archäologie wiederum zu ihren Rechten kommen wird.

War nun in Deutschland die Entwicklung dieser Kunstgattung eine logische und systematische, so hätte doch das gute Beispiel auf Frankreich nicht gewirkt, wenn Aufklärung und Lehre nicht anderswoher gekommen wären. Das russische Ballett sollte günstig aufgenommen werden, aus verschiedenen Gründen, von denen zwei allein mit der Ästhetik etwas zu tun haben. Es hatte die Tradition des alten, französischen, klassischen Balletts beibehalten, wie es sich an den Höfen Elisabeth und Katharinas II. eingepflanzt und vervollkommnet hatte, des Klassischen von der Vestris und der Camargo getanzten Balletts. Andererseits brachte es die Kunst des orientalischen Tanzes mit der entsprechenden Ausstattung mit sich. Kaukasische Tänze, turkestanische Tänze, Tatarenrhythmen, Lermontowsche Poesie einerseits; dann slavische, auf die Bühne übernommene und durch den Prunk kaiserlicher Feste verschönerte Volkselemente, dies alles mußte das größte Gefallen hervorrufen in einem Lande, das trotz seiner allzu seßhaften Gewohnheiten doch immer mehr als irgend ein anderes Vorliebe für Exotismen zeigte, brachte man nur diese Exotismen ihm nach Paris. England mit all seinen Kolonien hat fast keinen exotischen Maler, während das häusliche Frankreich fast allein dasteht — die Eroberung Algeriens hat dazu beigetragen — mit einer ganzen Schule von Orientalisten, von Delacroix, Decamp, Marilhat und Fromentin an bis zu Besnard, der aus Indien zurückgekehrt, zu Gauguin, der sein Werk in Tahiti vollbracht und Octave Morillot, der ihm dorthin nachfolgte. Die Niederlassung des russischen Balletts in Frankreich wird übrigens die seltsamsten Folgen nach sich ziehen, von denen wir nur den Anfang gewahr werden, seitdem

LÉON BAKST - PARIS. DEKORATIVES BILD: »CHLEO«

die besten Dekorateure sich nacheinander in Paris ansässig machen oder regelmäßig dahin zurückkehren, wie Bakst und Roerich. Klingt denn die Mitarbeit von solchen Künstlern und von Tänzern wie Nijinski, Ida Rubinstein und Karsavina mit Maurice Ravel nicht paradox genug! Und ist der Heilige Sebastian d'Annunzios nicht das tollste, verwirrendste Theater-Ereignis gewesen! Ariadne auf Naxos, wenn sie die Namen Molières, Rich. Strauß, von Hofmannsthals und Max Reinhardts vereinigt, bedeutet einen viel normaleren Kreuzweg in der Theatergeschichte — dank des deutschen Barockstils — als der, bei dem sich der Dichter der Nave, Léon Bakst und Ida Rubinstein die Hände reichen, zu einer quasi-Profanation, einer masochistischen Schändung des christlichen Helden, der durch die schönsten Werke der abendländischen Kunst gewandert, bevor er diese asiatischen Dekorationen und Verkleidungen fand, die man uns als authentische Umwelt vorhält.

Hervorragend beteiligte sich Léon Bakst an der plötzlichen, grundsätzlich franko-russischen Abänderung der Theaterdekorationen und der Kostüme im Ballettkorps. In Rußland, wie er selbst erklärte, konnte er nur ein kümmerliches Leben fristen. Er fand nur da Verwendung, wo seine Entwürfe nicht zu gewagt erschienen. Erst in Frankreich, auf die volle Freiheit des Erfolges gestützt, die ihn an die Grenzen des Erlaubten führte, durfte er den ganzen Schwung seines eigentümlichen Genies entfalten. Da fand er auch einen unvergleichlichen Befürworter und Ausleger in Joséphin Péladan.

Seine Aquarellentwürfe, in Hunderten von Blättern zerstreut, die wohl prunkvolle Taumelspiele vorbereiten, kann man für sich schätzen, für vollendete Kunstwerke halten, mit demselben Recht wie ein Gemälde oder eine Radierung. Man braucht selbstverständlich nicht einer Aufführung der Cleopatra, des Narziß, des St. Sebastian beigewohnt zu haben, um das Kunstideal wahrzunehmen, das da im Begriffe der Verwirklichung steht. Es handelt sich nicht nur um Kostüme, sondern um Leben und Bewegung: die Bewegung, die sich der Künstler als typisch für die Person und den Charakter der Rolle wünscht, ist da ausdrücklich gezeigt, ebenso wie auch die Art, in der der Stoff gefaltet, gerafft, durchbrochen, genäht werden muß. Es steckt darin nicht nur das Modell, wie sich der Mime zu kleiden hat, sondern er gibt vielmehr einen Einblick in die Gemütsart des Dargestellten. An Stelle der gekleideten Puppe ist hier, mit Bewegung und Gebärde, die untrennbare Übereinstimmung der Person mit der Rolle, ihrer Individualität mit der Gesamtwirkung getreten. Denn außer den Kostümen gibt es auch die Gesamtdekoration und die Massengruppierungen. Gerade in solchen Gruppierungen zeichnet sich Bakst vielleicht noch mehr aus als im Entwerfen der einzelnen Gestalten. Wer das Glück hatte, sich jenen

LÉON BAKST PARIS. »BACCHANTIN«
KOSTÜM-SKIZZE FÜR DAS RUSSISCHE BALLETT.

LÉON BAKST PARIS. »SATYR«
KOSTÜM-SKIZZE FÜR DAS RUSS. BALLETT.

LÉON BAKST–PARIS. »NEGER«
KOSTÜM-SKIZZE FÜR DAS RUSS. BALLETT.

LÉON BAKST PARIS. KOSTÜM-SKIZZE
FÜR DAS RUSSISCHE BALLETT »DIEU BLEU«

L. BAKST–PARIS. »SCHEHEREZADE«
KOSTÜM-SKIZZE FÜR DAS RUSSISCHE BALLETT.

LÉON BAKST–PARIS. »BACCHANTIN«
KOSTÜM-SKIZZE FÜR DAS BALLETT »NARCISSE«

L. BAKST—PARIS. »JUNGER BÖOTIER«
KOSTÜM-SKIZZE FÜR DAS BALLETT »NARCISSE«

LÉON BAKST—PARIS. KOSTÜM-SKIZZEN.

weniger frei bewegt, wenn er eine relativ moderne Handlung schildern will, so den Carneval von Schumann z. B., wo wir mehr den Eindruck bekommen, ältere Modezeitungen des vorigen Jahrhunderts zu durchblättern. Der hellenischen Antike steht freilich Asien viel näher als unsere moderne Welt: an einem Samurai hätte nötigenfalls ein Zuschauer der der Bacchanalien teilhaftigen Stücke Aristophanes oder ein Erzähler der milesischen Märchen sein Gefallen finden können, nie aber ein Stutzer aus der Zeit des Directoire, ein Dandy von 1830 oder der „Löwe" von 1848. Man kann sich leicht javanesische Tänzerinnen in den berüchtigten Häusern Alexandriens oder Rhodos vorstellen, nicht aber eine in Reifrock steckende Soubrette oder ein Frauenzimmerchen mit Krinoline. Das vollkommenste was die Welt seit der Athener Zeit als künstlerische Übereinstimmung des Lebens und der Umgebung im Lichte eines frohen und normalen Daseins je erblickte, war vielleicht Japan. Das abendländische Mittelalter gab ebenfalls ein schönes Beispiel der Einigkeit in Gedanken, Beweggründen und Lebensweise, der Freude, des Leides und der Buße, jedoch zum Besten eines ganz und gar religiösen Ideals. Wir sprechen hier vom Standpunkt des rein Menschlichen, Physischen und Körperlichen aus. Spektakelstücke, wie sie uns Bakst vorführt, haben selbstredend mit dem christlichen Ideal und der aus demselben entsprungenen philosophischen und ästhetischen Theorien nicht das geringste zu tun. Ich wiederhole es, sie bedeuten eine deutliche Rückkehr zum sinnlichen Heidentum. Daher auch ihre gesunde, ergötzliche Kühnheit. Ängstliche Bedenken und Gewissenszweifel hemmen sie nicht. Ihre Schönheit und Zweckdienlichkeit bilden ihr Unschuldskleid. Sie zeigen uns keine ätherischen, sittsamen Tänzerinnen mehr, keine im Mondschein sich schwingende Taglioni-Sylphide, keine anständig provokante Spanierin wie die Fanny Elsler, wenn sie mit ihrer berühmten „Cachucha" bei unseren Großmüttern Anstoß und Verwunderung erregte. Bakst stellt rund heraus Bacchanten mit allen Merkmalen des tierischen Zustandes, wenn es sein soll. Er läßt auf das Podium nicht mehr Scharen von „petites Cardinal", sondern die Lebensfülle der Natur stürzen. Wir sehen die Gestalten seiner Phantasie so an, wie wir Satyrn und Ägipane in der primitiven Waldung anstaunen würden. Tot war der große Pan und ist einfach wieder auferstanden. Keiner von uns denkt mehr daran, ihn als teuflisch zu beschwören. — W. R.

LÉON BAKST—PARIS. KOSTÜM-SKIZZE FÜR DAS RUSSISCHE BALLETT.

ARCH. ALBERT GESSNER–CHARLOTTENBURG.
WOHNHAUS LANDRAT RÖTGER–GRUNEWALD.

ALBERT GESSNER CHARLOTTENBURG. WOHNHAUS LANDRAT RÖTGER. GARTENSEITE.

ARCHITEKT ALBERT GESSNER–CHARLOTTENBURG.

Wir leben im Wechsel der Stilmotive. Was vor dem Maschinen-Zeitalter Jahrhunderte währte, regiert jetzt kaum Jahrzehnte. Es ist ein Symptom der Zeit — dieses Hasten, dieses Aufnehmen neuer Ideen. Heut lebt man nicht mehr mit den Dingen, ist sich ihres Wertes für die Verschönerung seines Lebens nicht so bewußt wie in vergangenen Zeiten. Nützlichkeitssinn, Nüchternheit, Herzlosigkeit dominieren allerorts — Amerikanismus.

Aber wir sind Deutsche. Die Romantik liegt uns im Blute. Und so lenkt man bereits wieder den Blick auf die Kunst der Vorfahren, die rein aus idealer Freude am Dasein alle ihre Lebensgeräte zu schmücken wußten. — Wenn nur der Kern des Biedermeiertums beherzigt würde, sein Wesen — und nicht das rein Äußerliche daran, dann wäre es gut. So aber ist ein Fußen auf der Tradition nichts weiter, wie eben Romantik: der Geist der Großeltern spukt in den Köpfen der Enkel herum, und damit wird die moderne Biedermeierei zur unfruchtbaren Imitation.

Auch die gute alte Volkskunst, die nationale Hausindustrie beginnt man wieder zu lieben. Steckt zweifellos auch in dieser Begeisterung ein Stück Romantik, so ist das Sich-Bewußtwerden ihres Wertes immerhin sehr erfreulich. Denn der Sinn der Sache ist der: die alte bäuerliche Handwerkskunst entstand — obgleich stets Niederschlag einer entwickelten städtischen Kunstkultur — allemal aus einem eigenen lebhaften Formgefühl und eigener Liebe zum Schmücken. Der Effekt dieser gesunden Kunst war stets eine fabelhafte, innere Einheit, war neues, eigenes Leben. In dem Sinne ist sie stark und sollte sie uns fürwahr ein Vorbild sein für unser kunstgewerbliches Schaffen.

Einer von den neueren norddeutschen Künstlern, die die Bedeutung dieser Kunst für die Moderne voll erfassen, ist Albert Geßner. Er ist durchdrungen von der ethischen Bedeutung des Kunstgewerbes. Er will, daß es die Menschen mit durchgeistigtem Behagen erfüllt. Geßners Wohngerät hat starke Berührungs-

ALBERT GESSNER–CHARLOTTENBURG.
SEITENANSICHT DES HAUSES RÖTGER.
AUSFÜHR: »DAS WERKHAUS« – CHARLOTTENBURG.

ALBERT GESSNER CHARLOTTENBURG. HAUS RÖTGER GRUNEWALD. BRUNNENHOF.

punkte mit der guten alten Volkskunst. Diese Möbel gewinnen erst im Rahmen des Ganzen — des Hauses oder jedenfalls der Wohnung — eigenes Leben. Diese Räume atmen eine Liebe zur Sache sondergleichen und stehen so recht zur oberflächlichen Scheinkultur unserer heutigen Kunstindustrie. Und weiter: diese Freude am Farbigen, welche mannigfache bunte Farbstellungen und satte Wirkungen bevorzugt! Das prickelnde dekorative Beiwerk, dieser Überschuß an Phantasie, die dem Künstler zur Quelle der Kunst wird, gibt dann den Räumen die besondere eigene Note. Fast zu eigen mitunter — aber der Künstler steht noch unter dem Zeichen der Kulturarbeit. Geßner schafft auch für den einfachen Mittelstand; er bevorzugt dabei das gestrichene Möbel.

Besonders hervorgehoben sei hier nur die Diele in dem neuen Landhaus Rötger im Grunewald. Wie stimmungsvoll ist dieser Raum, wie wuchtig wirkt derselbe mit dem derbgefügten Treppengeländer und den Lambris der Wände! Fein steht die dunkelgrüne Farbe gegen das Weiß des Putzes. Eine kultivierte bunte Farbenfröhlichkeit. Gerade diese Diele ist für Geßners Art charakteristisch. Ideenassoziation läßt uns an nordfriesische Piesel und niedersächsische Wohnstuben denken.

Geßner wendet so ziemlich jedem kunstgewerblichen Gegenstande seine Liebe und Sorgfalt zu. Auch auf Baugefügeteile wie Hausflurlampen, Linoleum, Treppenläufer, Fliesen, Kacheln, Öfen und Türbeschläge.

Sehr unterstützt wird der Künstler in der Ausführung seiner Pläne durch die Organisation des Werkhauses in Charlottenburg, das sich ganz in seinen Dienst gestellt hat und seine Möbel, sowie alle jene oben erwähnten Baugefügeteile ausführt und auf den Markt bringt. Es ist erfreulich, festzustellen, daß dieses Unternehmen die Stamm-Ausstellungsräume in der Niebuhrstraße um zwei weitere Ausstellungen am Stadtpark in Schöneberg und in der Kaiser-Allee in Wilmersdorf erweitert hat — ein Beweis für die Werbekraft neuzeitlich schöner Gerätekunst.

Von Geßners Wohnhäusern läßt sich ähnliches sagen wie von seinen Möbeln. Wie volkstümlich muten die bekannten Charlottenburger

ARCHITEKT ALBERT GESSNER. TERRASSEN UND TEE-PAVILLON. WOHNHAUS RÖTGER-GRUNEWALD.

ALBERT GESSNER – CHARLOTTENBURG. WOHNHAUS RÖTGER. BRUNNENHOF.

Mietshäuser an durch die wohltuende farbig-lebendige Bildmäßigkeit sowie Großzügigkeit in der Massenverteilung, durch die wie selbstverständlich erscheinende Einheit von räumlicher Gestaltung und charaktervoller Front! Und nur soweit diese Häuser der sprechende architektonische Ausdruck waren für das über Nacht gekommene großstädtische Massenquartier, wirkten sie „modern". Es ist klar: ohne den Boden einer gesunden Tradition keine Stilentwicklung.

Gerade in unserer Zeit, der etwas eigentümlich Unentschiedenes und Dissonanzreiches anhaftet, brauchen wir Klassiker im Bauwesen, die die ererbten Formen mit neuem Geist erfüllen, Männer, die den Zeitwillen instinktiv fühlen. Architektur muß aus dem Volksempfinden entspringen, wenn sie Ausdruck unserer kulturellen Verhältnisse sein soll. Daher ist es erfreulich, wenn auch das bauende, konservativ gesinnte Publikum anfängt, ästhetisches Wollen zu bekunden wie zur Zeit der Vorfahren.

So eigentlich ist die Konzeption des Wohnhauses Rötger im Grunewald zu würdigen, das in seiner einfachen klaren Gliederung von natürlicher Anhöhe den Beschauer grüßt. Ein echter Herrensitz. Und aus dem von Gartenanlage (deren Urheber Königl. Gartendirektor Willy Lange) und Haus geschaffenen rhythmischen Rahmen lugt als selbständiges Glied das überaus liebenswürdig empfundene Teehäuschen ein wenig dekorativ-keck in seiner weiß-grün-roten Buntheit hervor. —

Das suburbane Eigenwohnhaus dient im Grunde mehr der Repräsentation. Der Bauherr, der im Grunewald sich sein Heim schafft, wünscht von Haus und Garten weniger den Charakter reiner Ländlichkeit als architektonische Eleganz. Daß Geßner das Haus auf dem Lande — fein differenzierend — entsprechend freier behandelt, zeigt ein Landhaus in Zehlendorf. Daß er anderseits, wo erforderlich, das Haus dem Charakter der architektonischen Umgebung anpaßt, veranschaulicht der Umbau des Hauses Kahle in Potsdam, welches sich der charakteristischen Backsteinarchitektur des holländischen Viertels aus der Zeit Friedrich Wilhelms I. organisch einfügt. CURT PALLMANN.

ALBERT GESSNER-CHARLOTTEN-BURG.

TEEPAVILLON. HAUS RÖTGER-GRUNEWALD.

ZUR PSYCHOLOGIE DER MODE.

Die von der Leitung des Hohenzollern-Kunstgewerbehauses veranstaltete „Galerie der Moden", dieser geschichtliche Überblick über die Entwicklung der beweglichsten und scheinbar oberflächlichsten unserer Kulturäußerungen, die dennoch, wie ein aufmerksamerer Blick lehrt, mit dem innersten Wesen unseres individuellen wie gesellschaftlichen Daseins und seiner wirtschaftlichen Organisation im engsten Zusammenhange steht, sodaß sie erst in dem Augenblick, in dem die von heute durch jene von morgen verdrängt wird, aufhört vom Blut des Gesamtorganismus gespeist zu werden, regt zu einigen allgemeinen Betrachtungen an. — Allzuleicht ist man geneigt, über die Mode zu lächeln und über die, so ihre Geschmacks-Sym- und Antipathien von ihr abhängig machen, und läßt nur bei Frauen eine Ausnahme gelten. Mir scheint mit Unrecht; denn die Stellung des Einzelnen zu ihr läßt wertvolle Aufschlüsse über dessen Wesen zu. Die Entwicklung der Mode ist gleich der der gesamten Kultur ein Continuum, in dessen Weben wir alle mitschwingen, dem sich niemand entziehen kann, wofern er am geistigen Leben jener noch Anteil hat; er sei denn ein Anachoret, der in der Einsamkeit, abgewandt von der Welt des Tages, ohne Mitwirkung an ihrem Sein, sich einzig in die Betrachtung des Ewigen versenke, um zwischen Geburt und Tod unter Ausschaltung des Diesseits den Faden

ALB. GESSNER CHARLOTTENBURG.
INNENRAUM DES TEE-PAVILLONS.
AUSFÜHR: WERKHAUS CHARLOTTENBURG.

ALBERT GESSNER CHARLOTTENBURG.
DIELE IM HAUSE LANDRAT RÖTGER.
AUSFÜHRUNG: WERKHAUS CHARLOTTENBURG.

ALBERT GESSNER–CHARLOTTENBURG.
HERRENZIMMER IN POLIERTER BIRKE.
»WERKHAUS«-AUSSTELLG.—BERLIN-WILMERSDORF.

ALBERT GESSNER CHARLOTTENBURG. EINGEBAUTE BÜCHERSCHRÄNKE IN DER DIELE DES HAUSES RÖTGER.

ALBERT GESSNER—CHARLOTTENBURG. EINGEBAUTE SCHRÄNKE IM SCHLAFZIMMER WOHNHAUS RÖTGER.

ALBERT GESSNER. HERRENZIMMER IN GEWACHSTEM MAHAGONI. WERKHAUS®-AUSSTELLUNG—BERLIN-SCHÖNEBERG.

zum ewigen Leben zu knüpfen. Wir andern aber sind ihr verpflichtet. In Nichts mit der Mode gehen beweist daher ebensogut Unzulänglichkeiten, wie bis in ihre letzten Kleinlichkeiten ihr Sklave zu sein. So haben bedeutende Menschen sich ihr nicht entzogen, sie bevorzugten Kleider nach modischem Schnitt, — mochten sie sie auch ihrer Individualität je nach Bedürfnis anpassen — während der unfruchtbare Stubengelehrte sich ihr verschließt. Ein Mensch, der mit seiner Zeit wächst — und dieses Wachsen ist vor allem das Zeichen schöpferischer Geister — kann in etwa die Fühlung zur herrschenden Mode nicht aufgeben, die wie alles andere ein sichtbarer Ausdruck der nie ruhenden äußeren Bewegung der Menschheit ist und an tiefe Gesetze gebunden. Nicht mehr mit der Mode gehen, bedeutet Stillstand, Stillstand aber den Abschluß der inneren Entwicklung. Haß gegen eine Mode ist das sicherste Zeichen, daß einer unter dem Bewußtsein leidet, nicht mehr mit zu können; wie denn auch Frauen, deren Entwicklungsfähigkeit und Anpassungsbedürfnis ein leichteres und rascheres, weil weniger an eine tiefe und persönliche Geistesstruktur gebunden, selten auf diesen toten Punkt kommen. Darin liegt kein Tadel für die Frau; allem Geschrei moderner Entartung zum Trotz bedarf die Frau dieses mehr unpersönlichen Zuges ihrer Physis aufs dringendste für den einzigen und hohen Beruf, dahin die Natur sie gestellt hat, und in dem sie das Mittel des Sich-Schmückens und Reizens nicht entraten kann. So ist das Weib auch in diesem Sinne der Natur näher geblieben, ja ein Stück Natur selbst; denn während der Mann eher ihren inneren treibenden Kräften ähnelt, gleicht das Weib ihrem wechselnden Selbstvollzug, der unter dem Wandel von Frühling und Sommer ihr Kleid mit Blüten und Früchten übersäet.

Was den Durchschnittsmenschen angeht, so ist es die Regel, daß er in der Jugend die Mode mitmacht, später verlacht oder krampfhaft an jener festhält, darin er in jungen Tagen glänzte.

Der Wechsel der Mode in seinen letzten und feinsten Äußerungen vollzieht sich im Grunde nur dadurch, daß wir die Welt an jedem Tage mit anderen Augen ansehen, weil wir das Ge-

ALBERT GESSNER – CHARLOTTENBURG.
UMBAU DES HAUSES KAHLE – POTSDAM.

ARCH. ALBERT GESSNER. WOHN- U. ESSZIMMER. EICHE HELL GERÄUCHERT. AUSF: WERKHAUS« CHARLOTTENBURG.

wohnte nicht mehr sehen, oder aber uns leid gesehen haben; so ändert unser wachsender Geist unaufhaltsam an seiner Umgebung, daß sie mit ihm im gleichen Tempo bleibe. Und dieser Fortgang der Mode, diese Auswicklung unsrer Einkleidung jeder Art, ein allmähliches Steigen und Sinken, ein Vergrößern und Verkleinern der Form, ein Vereinfachen oder Bereichern, ist ein Werden, das engen Zusammenhang unterhält mit den geistigen Strömungen aller Gebiete — (eine Persönlichkeit wie die Napoleons tritt auf und ohne es zu wollen, allein durch den geistigen Zuschnitt, den er der Zeit und Weltlage vorschreibt, wird auch die Mode der Äußerlichkeit in gänzlich neue Bahnen gelenkt, dazu die Keime dennoch schon im Boden lagen) — und den wirtschaftlichen Zuständen obendrein, von denen ihre Herstellung wieder abhängt; Zustände, die sie ihrerseits dann gleichfalls tyrannisch beherrschen, da sie an eherne Gesetze gebunden sind und auf unrentable Forderungen nicht eingehen können, sodaß von den Kaprizen eines Einzelnen nur bis zu einem gewissen Grade die Rede sein kann. Dies alles macht, daß wir in dem, was der Fabrikant uns bietet, jedesmal ein dem Einzelnen noch unklares, kaum erst geahntes Geschmacksbedürfnis befriedigten und leicht zu erkennen glauben, daß das neue Produkt, das in der Tat logisch aus der Form des früheren floß, so sehr eine industrielle Spekulation und Produktionsbedingungen bei der Erfindung wie Herstellung ihre Hand mit im Spiele gehabt haben mögen, eine Notwendigkeit erfülle. Es mag selbst ihnen einleuchten, die dem Zwang des Wechsels der Mode sich entziehen zu können glauben, wenn sie in ihrem Kleiderschrank zufällig auf den Hut stoßen, den sie vor zehn Jahren trugen. Behaupten zu wollen, man habe in der Form des Hutfassons einen absoluten Fortschritt gemacht, wäre lächerlich; der in die Augen fallende Kontrast, der diese Vermutung aufkommen zu lassen versucht, entsteht allein, weil von den damals üblichen Fassons zu den heutigen unter Ausschaltung der dazwischen liegenden Glieder, ein Sprung vorliegt, den die Mode von heute auf morgen nie macht. Dazu vergleiche man das langsame Entstehen und ebensolche Verschwinden der Krinoline, deren letzter Rest mit der Tournüre bis in die achtziger Jahre fortlebte, um

ALBERT GESSNER - CHARLOTTENBURG.
DAMENSALON, GRAU LACKIERT U. GESCHLIFFEN M. VERGOLD. AUSF: „WERKHAUS“-CHARLOTTENBURG.

ALBERT GESSNER. HERRENZIMMER. EICHE DUNKEL GERÄUCHERT. »WERKHAUS«-AUSSTELLUNG BERLIN-SCHÖNEBERG.

dann dem glatten Rock endgiltig zu weichen, der seinerseits begann Raffinements zu entfalten, in deren Kulmination wir vielleicht heute stehen. Der Fortschritt ist in der Mode nur ein relativer, und wir werden in nicht allzu ferner Zeit auf einen der früheren uns heute grotesk scheinenden Punkte anlangen, wird das Produkt auch nie in jeder Beziehung das gleiche sein können, dagegen sich die sozialen und technischen Erscheinungen nicht selten wehren; so ist es mit der Krinoline in einem Zeitalter elektrischer Verkehrsbedingungen wohl für immer dahin.

Für das Werden der Mode, für das die Frau heute der lebhaftere Anreger ist als der Mann, dessen unkompliziertere Kleidung nach den Tagen der französischen Revolution weniger einschneidenden Schwankungen unterworfen ist, gibt uns ferner wertvolle Aufschlüsse das Werden des Frauentypus, der nach mancher Richtung ihr Entstehen mitbestimmt, zumal hinsichtlich ihrer sinnlichen Wirkung, und der wie die Mode einer fortgesetzten Wandlung untersteht. Es ist ein Unterschied, ob die große blonde oder kleine schwarze Frau, die sentimental-elegische oder erotisch-frivole den Ton angibt; ihr Einfluß wird nicht zu verkennen sein. Man nehme dazu eine Porträtsammlung, die die letzten hundert Jahre umspannt, oder vergleiche die Köpfe auf den Modeblättern der gleichen Zeit miteinander, die Gestalten wie ihre Gesten, deren äußere Haut das jedesmalige Kleid nur ist. Man vergleiche den Typus auf den Bildern der Boucher und Fragonard mit dem der Gavarnis und Guys und später mit Rops und Lautrec. Dann das Auftreten des englischen Typus: das Kindliche wurde durch ihn eingeführt. Mit Leichtigkeit wird man erkennen, wie sehr diese Typen die Moden ihrer Zeit vorschrieben. Uns heute ist jener auf den Modeblättern der fünfziger und sechziger Jahre der sympathischste, auf dem der neue Mensch, der nach der Revolution heraufkam, nicht als Modepuppe wie häufig auf denen des 18. Jahrh., vor uns steht, vielmehr sich förmlich in seinem Lebenselement ergeht, so daß diese Blätter auch als Kulturdokumente die weitaus wichtigeren sind. Wir treffen auf ihnen jenen Typus an, in dem sich die Sentimentalität der Frauen Gavarnis, die der Ro-

ALBERT GESSNER CHARLOTTENBURG.
SCHLAFZIMMER, KIRSCHBAUM POLIERT M. NUSSBAUM-EINLAGEN. AUSF: »WERKHAUS -CHARLOTTENBURG.

ALBERT GESSNER – CHARLOTTENBURG. AUS NEBENSTEHENDEM SCHLAFZIMMER.

mantik, langsam in jene großzügige und vornehme Sinnlichkeit derer des Guys, die den Stil des zweiten Kaiserreiches schufen, fortentwickeln. Gewiß lag es von jeher im Wesen der Frauenkleidung, vornehmlich seit dem 18. Jahrhundert, die Sinnlichkeit zu erregen, doch scheint es, daß man hierin nie so unverblümt zu Wege ging, wie in unseren Tagen: seit 1870 macht sich ein immer unverhüllteres Herausarbeiten von Bein und Hüfte geltend. In der reinen Krinoline glichen die Frauen noch zarten Glockenblumen. Man stelle die Profile von 1850 und 1900 nebeneinander: damals die Dame, bei unserem Künstler die Dirne. Doch wie sehr der Geschmack der Zeit und der Gesellschaft heruntergekommen ist, mag der Kenner in den „Giftschränken" der Bibliophilen nachsehen: was der Staatsanwalt als obszöne Bilder unter den Paragraphen 184 rangiert, glich damals noch Kunstwerken, heute erregt es Übelkeit. —

Die Mode ist am Gesellschaftsorganismus eine verwandte Erscheinungsform, wie die Kunst im Leben einzelner, schaffender Individuen. Beide geben sich, d. h. den Spiegel ihrer Lebensempfindung, und die Zeit findet und erkennt sich darin wieder. Deshalb wird sie vornehmlich von solchen gepflegt und angegeben, deren inneres Leben sich in dieser Form erschöpft und manifestiert, die sich damit begnügen und bemühen, die sinnliche Sphäre ihres Daseins zum Kunstwerk zu gestalten, d. h. von Frauen und vom Dandy, den also im Geistigen unschöpferischen Typen. Da der Herstellungsprozeß der Modeobjekte aber nicht wie in der Kunst an Willen und Kräftevermögen eines Einzelnen gebunden ist, vielmehr der Hilfe eines höchst komplizierten Apparates bedarf, so hilft — es ist in dessen Erhaltungsprinzip begründet — wie schon betont aus rein praktischen Gründen die Industrie als Erfinderin nach, um den Wandel als Verschleißerreger zu beschleunigen: auf diese Weise ist die Mode einmal eins der

ALBERT GESSNER – CHARLOTTENBURG. SCHLAFZIMMER CREMEFARB. LACKIERT. AUSF.: WERKHAUS -CHARLOTTENBURG.

dankbarsten Ausnutzungsobjekte der Industrie, wie ihr Wesen auf allen andern industriellen Gebieten als Reizmittel zu schnellerem Verschleiß künstlich herangezogen wird, um die Produktion auf dem laufenden zu halten. Sinnliche Anregungen und Bedürfnisse, technische Notwendigkeiten und soziale Gesetzmäßigkeiten aller Art lassen also ihre Fäden als Kette und Einschlag zusammenfließen, um das Gewand dieser heiteren und sorglosen Fee zu spinnen.

So ruft die Frau, die vielgelästerten Modelaunen diktierend, eine Wirkung von weittragender sozialer Bedeutung hervor und offenbart gerade durch diesen anscheinend unsozialen Zug die innerste Natur ihres Wesens, die sich auf diese Weise, allen Emanzipationstheorien zum Trotz, als von der Versklavung durch die Tyrannei der Arbeit auszuschließen bezeichnet: wäre es nicht so, längst hätte die Frau allgemein das schmückende Kleid, das auf der

ALBERT GESSNER · CHARLOTTENBURG. WASCHTOILETTE AUS NEBENSTEHENDEM SCHLAFZIMMER.

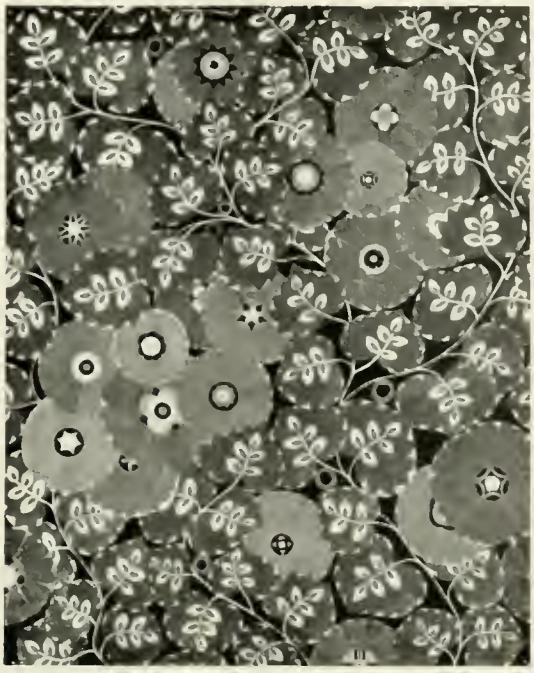
Linie der Sozio-Biologie der Menschheit noch auf der gleichen Höhe steht wie jenes, dessen letzten Reste für den Mann mit dem 18. Jahrhundert für immer dahin sind, mit der freud- und farblosen Arbeitshose, vertauschen müssen. Damit wäre dann auch die Voraussetzung für die heute so eifrig propagierte Beteiligung am Wahlrecht erfüllt. Wie wenig aber die Natur sich nach dieser Richtung vergewaltigen zu lassen Neigung zeigt, ging zur Evidenz daraus hervor, daß der Hosenrock nur ein koketter und perverser pariser Boulevardwitz blieb. — Die Entwicklung der Kleidung innerhalb der Gesellschaft nahm ihren Weg in dieser Ebene, doch ward nur der Mann als der schaffende, organisierende, dienende von ihr betroffen, während das Weib allein, — so sehr die sozialisierenden Lügengeister unter ihrem mißverstandenen Begriff der Freiheit ihm das Gegenteil immer wieder einreden möchten — sich in der Kleidung wie gesellschaftlichen Stellung jener vollständigen Unabhängigkeit und Freiheit

erfreut, die der Mann in den Tagen jenes Herrentums kannte, da auch er das lange Kleid trug und nur der Sklave die Hose, wie es bis auf unsere Tage im Orient verblieben ist. Bei uns hat sich das lange Kleid für den Mann nur in symbolischer Bedeutung erhalten, um in seinem Träger die herrschende wie Ehrfurcht heischende Macht einer gewaltigen Institution, sei es nun die des Gerichts oder der Kirche sichtbar zu machen; daneben auf dem äußersten Punkt der Parallelentwicklung, als denkbarster Gegensatz dieses Würdenkleides, sich, gleichfalls als Symbol, für die Stellung des Mannes, der innerhalb der Gesellschaft für die vollendete soziale Sicherung seines Dienertums seine letzte Freiheit, d. h. die einer persönlichen Meinung hingab, die Uniform herausbildete, als Zeichen, daß er nur das Glied einer mächtigen, ihren Einfluß in die entlegensten Gebiete ergießenden Organisation ist. — Zwischen beiden steht das Weib, als soziales Signum nach wie vor im langen Kleide als jener Typen denkbarster Gegensatz, indem es blieb, was jene anfangs waren, immer sich selbst gleich, im Kampf und Streit der Meinungen die unwandelbare Einheit; je strenger der Mann unter dem Zwang der Zeit sein Kleid uniformierte, je reicher übergoß es seinen Schleier mit Blüten. — RUDOLF KLEIN.

ALB. GESSNER
TOILETTEN-
TISCH AUS
VORSTEHEND
SCHLAFZIMM

HERTA KOCH — DARMSTADT
ENTWURF FÜR EINEN DRUCKSTOFF

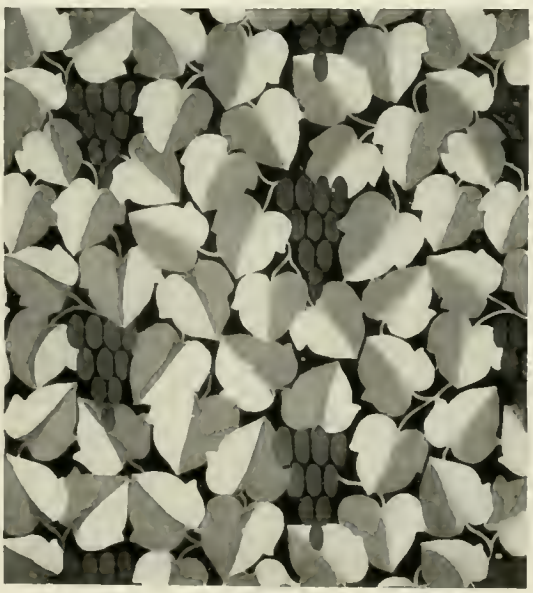
HERTA KOCH-DARMSTADT



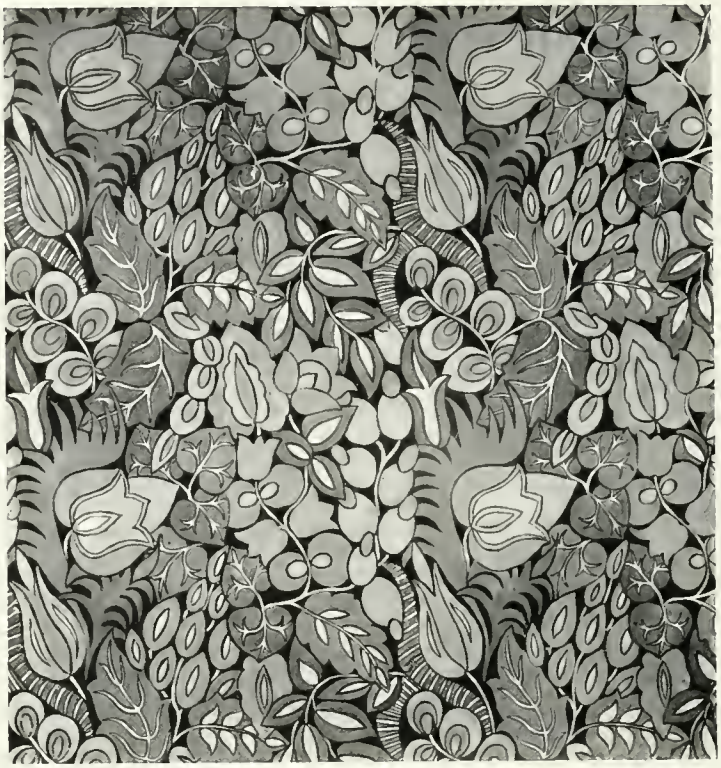
DRUCKSTOFF-ENTWURF.

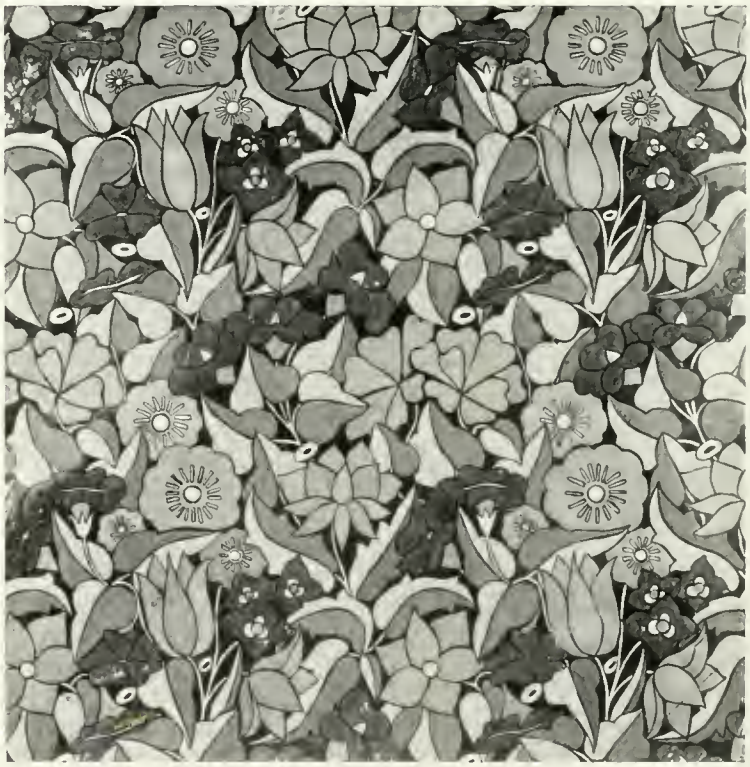
STOFFE UND STICKEREIEN VON HERTA KOCH.

Es liegt ein gewisses Ungestüm in der Art, wie das Kunstgewerbe nach der langen ornamentalen Enthaltsamkeit sich des Ornamentes wieder bemächtigte. Das zeigt sich besonders an den Dekorations-Stoffen. Nach den glatten und einfarbigen Stoffen kommen nun nicht etwa mäßig belebte in Aufnahme, sondern Muster von einem wahren Überschwang an Formen und Farben, Erzeugnisse einer üppigen und ungehemmten Phantasie. Blumenfülle ist schwelgerisch über die Fläche ausgegossen; vor Blatt- und Blütenwerk, das tropisch wuchert, schwindet der Begriff des Untergrundes völlig dahin. Dazu ein wahres Feuerwerk starker Farben, bald tief und glühend in dunklen Tönen, bald voll lichter, rosiger, strahlender Heiterkeit. Es ist wie die holde, wirre, sinnlose Fruchtbarkeit südlicher Pflanzenwelten. Im Innenraume arbeiten diese verschwenderisch geschmückten Stoffe sehr schön mit den immer noch schlichten und ihre großen glänzenden Flächen ruhig entfaltenden Möbeln zusammen. Gardinen, Vorhänge, Bettverkleidung, Möbelbezüge — in ihnen lebt sich jubelnd der Schmucktrieb aus. — Die ersten Stoffe dieser Art kamen von England. Alsbald aber haben deutsche Künstler und Firmen die englische Anregung aufgegriffen und ausgebaut. — Herta Koch, eine der schönsten neueren Begabungen auf diesem Gebiete, ist an dieser Stelle schon mehrfach mit „flächenkünstlerischen" Arbeiten hervorgetreten. Und stets war es ein feiner, gebildeter Geist, der aus ihren



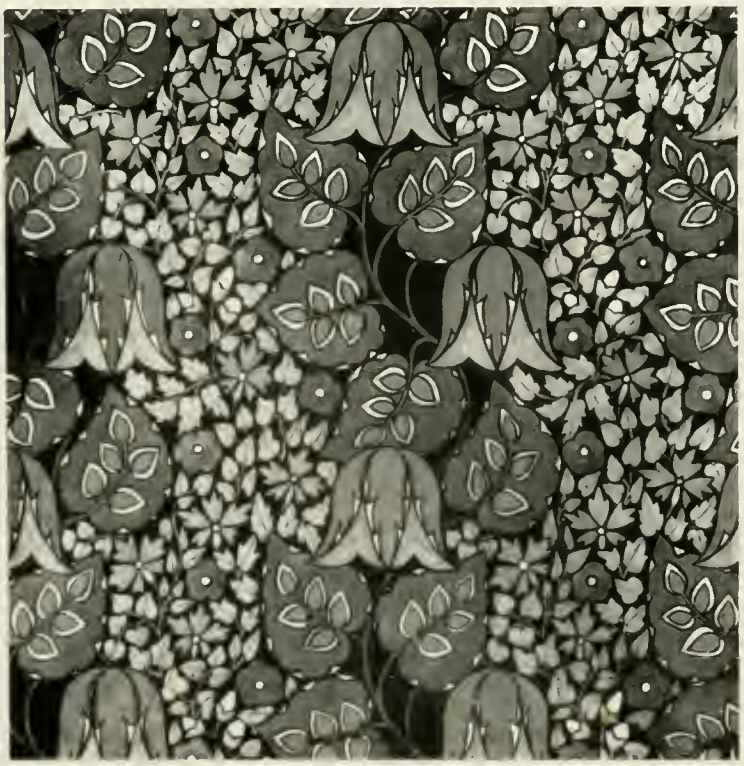
HERTA KOCH – DARMSTADT. DRUCKSTOFF-ENTWURF.





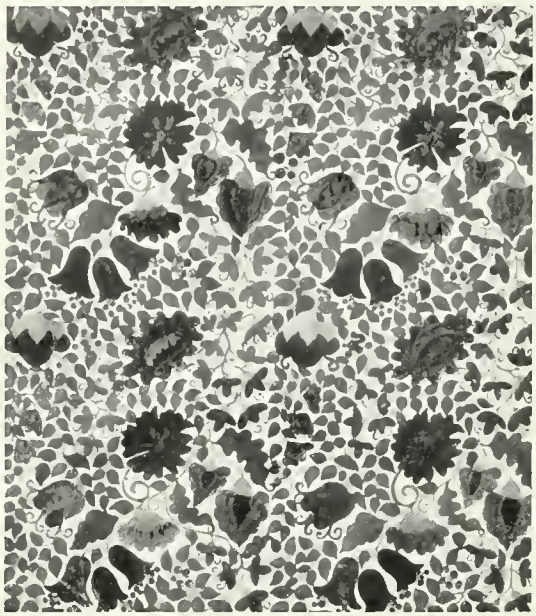
HERTA KOCH-
DARMSTADT

DRUCKSTOFF-
ENTWÜRFE.

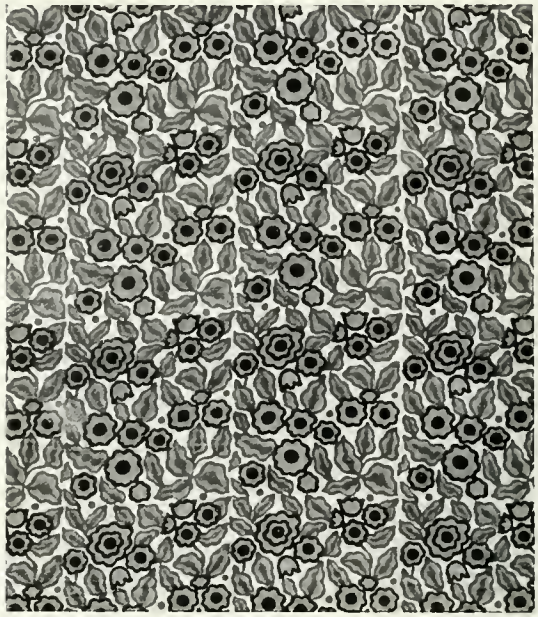


HERTA KOCH-
DARMSTADT

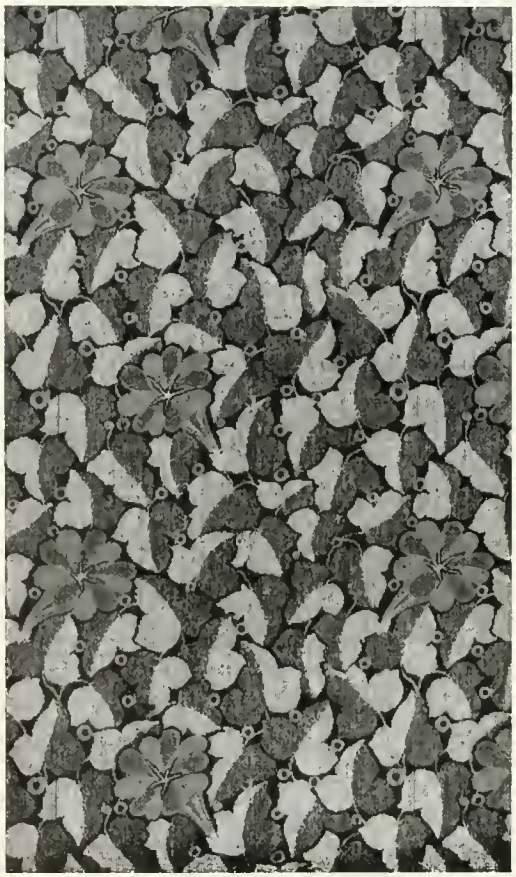
DRUCKSTOFF-
ENTWÜRFE.



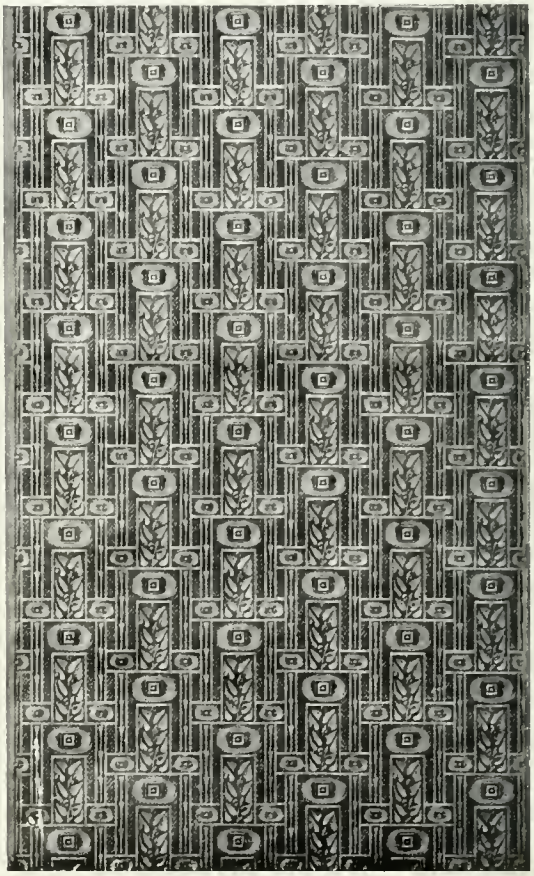
ENTWURF: HERTA KOCH—DARMSTADT.



DRUCKSTOFFE. AUSF: KIESLING, HIEMANN & DIPPMANN.



HERTA KOCH. GOBELINSTOFF.

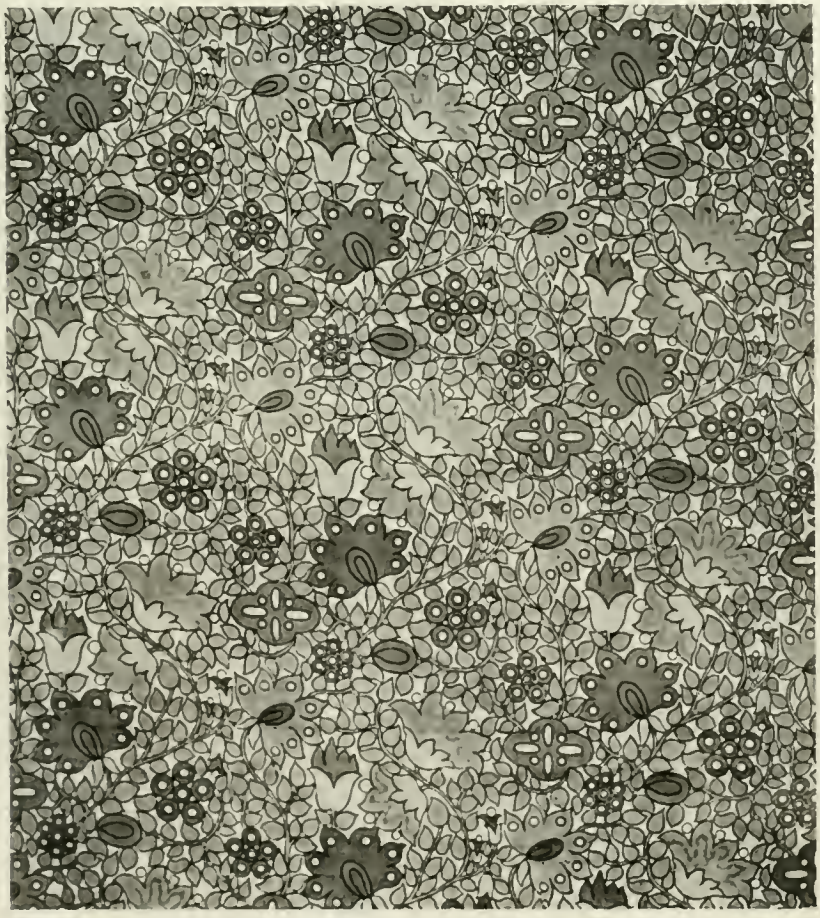


LINKRUSTA »KRONENMARKE«

AUSFÜHR: KIESLING, HIEMANN & DIPPMANN—LEIPZIG. AUSF: WESTD. LINKRUSTAFABRIK W. WANKELMUTH-VALLENDAR.

HERTA KOCH DARMSTADT.

DRUCKSTOFF-ENTWÜRFE.

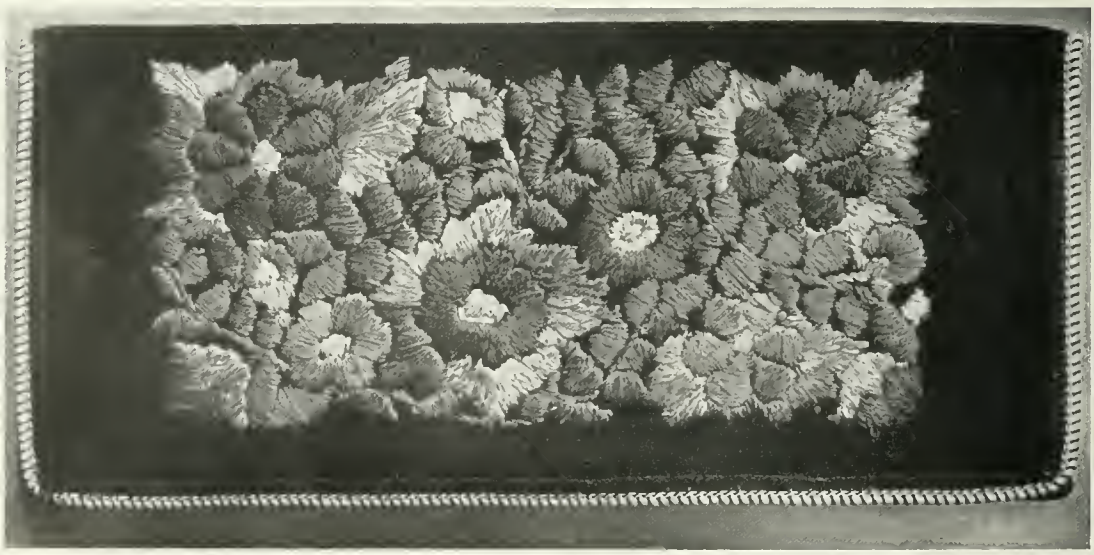


HERTA KOCH DARMSTADT.

DRUCKSTOFF F. VORHÄNGE.

AUSFÜHRUNG KIESLING, HIEMANN & DIPPMANN LEIPZIG.

ENTW: HERTA KOCH—DARMSTADT. KISSEN MIT FARBIGER STICKEREI.



ENTW. U. AUSFÜHRUNG: HERTA KOCH DARMSTADT. HANDTÄSCHCHEN. FARBIGE STICKEREI AUF SCHWARZEM GRUND.

ENTWURF: HERTA KOCH – DARMSTADT. KISSEN MIT FARBIGER STICKEREI.

Schöpfungen sprach, eine außerordentlich entwickelte und doch beherrschte Erfindungsgabe und der sicherste Geschmack. Ihre Leistungen können geradezu als Demonstrationsbeispiele zur Ästhetik des Flächenschmuckes dienen: beim größten Reichtum doch Ruhe und Vornehmheit des Eindrucks, wenige Überschneidungen, keinerlei stilwidrige Tiefenwirkungen, flacher, teppichartiger Charakter, vollkommene Wahrung der Einheit der Ebene. Weiter: Bei Stoffen, die voraussichtlich meist zu Vorhängen etc., also zu hängenden Dekorationen verwendet werden, bewegt sich auch das Leben des Ornamentes deutlich in senkrechter Richtung, indem hochstrebende Motive sich mit niederhängenden lieblich und melodisch begegnen. Über Stoffe, die vorzugsweise zum Möbelbezug dienen sollen, breiten sich die Ornamente ruhig und pflanzenhaft behaglich ohne funktionellen Nebensinn rein in der Fläche aus. Bei ihren Kissen entwickeln sich die Ornamente sinngemäß und einheitlich oft aus vasenartigen Gebilden; dazu kommen Dekorationen, deren Bewegung friesartig von der einen Flanke zur andern geht, und andere, die sich über einem diagonalen Schema lebendig aufbauen. Einige der rein flächenhaften Muster haben Linien, die sich spiralig ringeln mit runden Endigungen, was dem Gesamteindruck eine volltönende harmonische Ruhe verleiht. Die Motive selbst knüpfen zwar immer an Naturvorbilder an, setzen sie

ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: HERTA KOCH—DARMSTADT. KISSEN. FARBIGE SEIDENSTICKEREI AUF SCHWARZEM RIPS.

aber feinfühlig und erfinderisch in stilistische Gebilde um. Das Leben der Erfindung selbst ist von echt kindlicher oder weiblicher Art, rein, sanft, ausgeglichen und ungebunden phantastisch. Diese Ornamente lesen sich ab wie liebliche, sinnlos holde Märchen, wie bunte Kinderträume, wie Mädchengedanken, die sich kraus und spielerisch ineinanderranken in zärtlicher Verwirrung. Die junge Künstlerin verspricht eine schöne und ergebnisreiche Entwicklung. WILHELM MICHEL.

Weshalb ich zeichnen lernte? Aber weil .... wahrhaftig, ich weiß nicht, was ich antworten soll. Wenn ich Sie fragte, weshalb Sie das Abc gelernt haben, was würden Sie antworten? Ihre Antwort könnte auch die meinige sein. SEGANTINI.

ENTW. U. AUSF.: HERTA KOCH – DARMSTADT
KISSENPLATTE. SEIDENSTICKEREI AUF ATLAS

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN.

DEZEMBER 1912.

DIE KUNST DES ALTEN OSTASIENS. Die Königliche Akademie hat mit ihrer Ausstellung von Werken der alten ostasiatischen Kunst eine Etappe und einen Maßstab geleistet. Die historische Durchforschung der Kunstdenkmale Chinas, Japans und Koreas ist während der letzten zehn Jahre zu der Notwendigkeit entscheidender Umwertungen gelangt. Der selbstverständlich genießende Ästhetizismus der Goncourts wurde abgelöst durch einen scheidenden Kritizismus, der die etwa 2000 jährige Entwicklungszeit, wie wir sie auf Grund des Fundmaterials heute zu übersehen vermögen, nach dem Schema der europäischen Kunstgeschichte aufzuteilen versucht. Das hat den Japanern vieles von ihrem Ruhm gekostet; das ließ China als das eigentliche Urland der ostasiatischen Kunst erkennen. Dabei ging es nun, wie zu begreifen, nicht ganz ohne Ungerechtigkeit ab. Mit der Einseitigkeit, die des Forschers Stärke sein kann, wurde der Japonismus als eine provinziale Dialektik des Chinesischen, als eine, oft dekadente Reflexerscheinung gestraft. Besonders schlimm fiel das Urteil über die einstige große Liebe der europäischen Sammler, über die Farbenholzschnitte. Auch der Katalog der Akademie-Ausstellung glaubt das Vorhandensein von 200 dieser Moronobus, Masanobus, Harunobus, Sharakus und Utamaros als eine Konzession an das Zufallsinteresse der Europäer entschuldigen zu müssen. Der Augenschein lehrt, daß Kümmel (der Direktor des künftigen ostasiatischen Museums) mit solcher Vorsicht ein wenig zu weit geht. Treffen wir doch unter den frühesten Blättern Ausdruckskräfte, die alle Absichten des Futurismus vorauszunehmen scheinen; zwingen uns doch die lyrischen Bildungen des Harunobus und seiner Freunde den Geist des Rokokos in einer besonders sublimen Art zu empfinden; wirken auf uns doch die Hieroglyphen der Schauspielerköpfe des Sharakus mit fast freskaler Dämonie. Es wird also nicht nötig sein, wenigstens was die Klassik des Holzschnittes betrifft, eine absolute Revision unseres Empfindens vorzunehmen. Was freilich nicht hindert, daß wir die uns neugewiesene Großheit der chinesischen Bronzegefäße, der Keramiken und vor allem der Rollbilder des alten Chinas ehrfürchtig anerkennen. Diese frühen bronzenen Räuchervasen, die von den Fachleuten bis in die Zeit vor Christus zurückdatiert werden, überwältigen uns durch jene archaistische Monumentalität, die uns, wo wir sie immer treffen, ob in Mykene, ob bei den Peruanern, noch immer voll Grauens erschien: weil wir nicht wissen, woher diese Spannungen organisierter Kraft ihren Ursprung leiten. Wir stehen ratlos vor der Parthenogenesis dieser chinesischen Sakralbronzen, und treten mit dem gleichen Erstaunen vor die keramischen Tonvasen, die gleichfalls bis in den Anfang unserer Zeitrechnung zurückreichen sollen, die aber auch, wenn sie wie einige andere, koreanische, dem 17. Jahrhundert zugewiesen werden, allein durch die technische Leistung unsere volle Bewunderung erzwingen. Es haben immer nur die Asiaten verstanden, den keramischen Prozessen ein Äußerstes abzugewinnen. Das kleinste Teeväschen, das uns diese Ausstellung zeigt, nichts seiend als reine, von asketischem Braun geschmückte Form, macht, daß wir darüber alles vergessen, was das entsinnlichte Europa einst oder heute sich lehren ließ.

Was könnte man noch alles sagen über die Setzschirme jener Zeiten, da Europa den Barock erlebte, oder über die frühen Lacke und die Tsubas der Myochin-Familie und der Gotomeister; wir müssen uns damit begnügen: alle Kunstfreunde nach Berlin zu bitten. Kommet und sehet, sehet die Musik, zu der Rollbilder, Seidenbrokate, Bronzen und Keramiken zusammenschwingen. BREUER.

✿

BERLIN. Die Unterrichtsanstalt des Kgl. Kunstgewerbemuseums hat nach dreijähriger Pause wieder den Versuch unternommen, in einer Ausstellung von Aufnahmen, Entwürfen, Modellen und ausgeführten Arbeiten ihrer Schüler der Öffentlichkeit ein Bild ihrer Leistungen vorzuführen. Nicht so sehr um eine systematische Darstellung des Bildungsganges, als vielmehr um Proben der auf jeder Stufe erreichten Resultate war es ihr also zu tun. Das Ziel der Tagesschule ist nach den ausgestellten Arbeiten die sichere Beherrschung des Handwerkszeugs und der verschiedenen Techniken. Hat der Schüler im Vorbereitungsunterricht sein Handwerk gelernt, ohne daß ihm eine bestimmte Manier aufgezwungen wäre, gilt es in den Fachklassen zu entwickeln, was an eigenen künstlerischen Kräften in ihm schlummert. Nicht nach irgend einer Methode wird da unterrichtet, jeder Schüler kann treiben was er will, nur darauf wird gehalten, daß es anständig in der Technik und in der Gesinnung sei. Überall drängt sich dem Beschauer die Betonung handwerklicher Geschicklichkeit und das Eingehen auf die praktischen Bedürfnisse der Industrie auf, werden doch auch die Lehr-

FRAUEN. BANKETT-SZENE.

»DER PRINZ«

DER SPIELMANN«

PROFESSOR HEINRICH LEFLER—WIEN. KOSTÜM-ENTWÜRFE FÜR DIE WIENER AUFFÜHRUNG DES »MIRAKEL«

BÄUERINNEN BEI DER PROZESSION.

werkstätten und technischen Sonderkurse ständig vermehrt. Nicht ein starres System von Klassen soll die Unterrichtsanstalt sein, das für sich um seiner selbst willen besteht, sondern ein lebendiger Organismus, in dem ein Glied ins andere greift, der auf jede Anregung von außen lebhaft eingeht. So hofft die Anstalt, dem selbständigen Handwerk und der Industrie brauchbare Mitarbeiter und Führer zu erziehen. Und für die Richtigkeit dieser leitenden Grundsätze möge neben Leistungen besonders begabter Schüler vor allem die hohe Durchschnittsqualität der ausgestellten Arbeiten sprechen. KAUTZSCH.

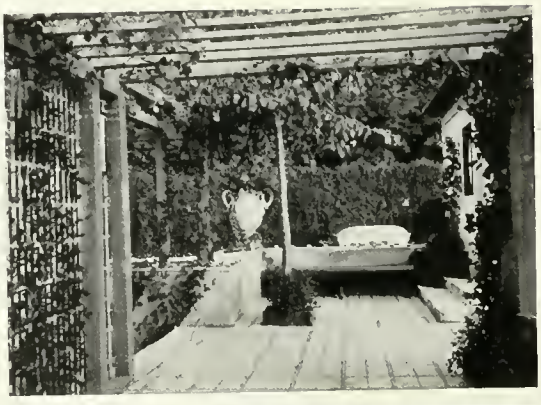
PROFESSOR HEINRICH LEFFLER WIEN. KOSTÜM-ENTWÜRFE.

WIEN. Die von Max Reinhardt inszenierten Aufführungen von Vollmoellers „Mirakel“ in der Wiener Rotunde verwirklichten, wenn auch mit mancher Unzulänglichkeit, einen Traum derer um Reinhardt: das „Theater der Zehntausend“, und gab dem vielbewunderten Regisseur die ersehnte Gelegenheit, durch Massenaufzüge, durch Verschwendung unerhörter Pracht, durch erregte Volksmengen, durch die Buntheit seiner szenischen Einfälle zu wirken. Der riesige Raum, die ungeheuren Menschenmengen, die es zu bewältigen galt, bargen aber die große Gefahr, daß die Fabel, der poe-

tische Inhalt der Dichtung im bunten, verwirrenden Nebeneinander verloren gehe. Es war daher die Aufgabe Professor Heinrich Lefflers, der die Kostüme zu diesen Aufführungen entworfen hat, dem Auge zu ermöglichen, was der Verstand in der sinnberückenden Verwirrung der Vorgänge nicht allsogleich zu tun vermochte: den Gang der Handlung ohne Stocken zu erkennen. Es galt also für den Künstler, durch auffallende Form und vornehmlich durch die Farbe der Kostüme bei dem Zuschauer von vornherein erhöhtes Interesse für die Hauptdarsteller zu erregen, sie aus der Masse der Nebenpersonen äußerlich hervorzuheben. Das muß gesagt werden, um die Entwürfe richtig werten zu können. Sie sind zwar nur für den praktischen Zweck gezeichnet, allein sie zeigen das erstaunliche Erfindungstalent ihres Autors. PLANER.

✿

ZÜRICH. Nach fünfjähriger Pause wurde hier wieder eine Gartenbau-Ausstellung veranstaltet. Neben den üblichen Pflanzen- u. Gerätesammlungen zeigte man auch Gärten, die teils noch wenig die Umwandlung erkennen ließen, die sich in der Gartengestaltung während den letzten Jahren vollzogen hat. Waren doch noch Grotten neben Birkenholzbrücken und den üblichen Teppichbeeten zu sehen. Immerhin war ein Fortschritt seit der letzten Ausstellung unverkennbar, und einige der größeren Firmen hatten Respektables geleistet. — So zeigte der Sondergarten der Garten-Architekten Otto Froebels Erben eine Fülle der reizvollsten Motive. Die rein architektonische Gestaltung ergab durch vorhandene und neu geschaffene bauliche und vegetative Abschlüsse gute Raumwirkungen. Dem Licht entgegen standen vor Laubengang und Mauer die farbigen Kinder Floras, hier als rosafarbener Streifen großdoldiger Geranien mit blauem Ageratum, dort ein überreicher Flor der herrlichsten ausdauernden Blütengewächse, die in feiner Abstimmung oder in schönen Farbengegensätzen angeordnet waren, wobei das Gelb der herbstlichen Kompositen und das zart abgestufte Blau der Astern den Grundton bildeten. An verschiedenen Stellen waren anmutige Terrakotten aufgestellt; in einem keramischen Brunnen an der niedrigen Mauer spieen Masken den silbernen Wasserstrahl in das spiegelnde Becken, während auf der andern Seite im Badebassin die Goldfische sich tummelten. — Der ruhige Garten ist manchem zum Erlebnis geworden, und es ist nun zu hoffen, daß dadurch wieder ein Teil jener konservativen Geister gewonnen wurde, die dem modernen architektonischen Garten die intime Note absprechen möchten. AMMANN.



OTTO FROEBELS ERBEN—ZÜRICH. GARTENANLAGEN.

MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGR. GESELLSCHAFT—BERLIN.

WILH. LEIBL † BILDNIS DES CHEMIKERS JAIS.
BESITZ DER GALERIE KARL HABERSTOCK—BERLIN.

KARL SCHUCH †

»WALDSEE«. GALERIE HABERSTOCK.

WERKE AUS DEM LEIBL-KREIS.

VON GEORG JACOB WOLF · MÜNCHEN.

„Echte Kunst kann sich nur auf dem Boden des Handwerksmäßigen aufbauen". Wilhelm Leibl.

Der unbändige, athletische Jüngling Wilhelm Leibl ward in Köln zu einem Schmied in die Lehre getan. Am Amboß, unter dem Sprühen der Funken, beim Dröhnen der Hämmer ging ihm das Verständnis auf für das Handwerk und für Wert und Bedeutung des Handwerklichen. Der junge Leibl hatte Respekt vor dem Meister und vor den Gesellen, die ihr Handwerk verstunden und die auf ihre „Kunst" stolz waren, wie es sich für einen rechten Handwerker geziemt.

Als Leibl ein paar Jahre später die Münchner Akademie bezog, lernte er in der Pilotyschule einen anderen Betrieb kennen. Da fand er nicht die handwerksmäßige, solide, bildsame Werkstättenatmosphäre, die er erwartet hatte und die wahrhaftig auch der Kunst keine Schande macht, sondern da war genialisches Wursteln daheim. Da kam es viel mehr auf Ideen, auf Schlagworte, auf kompositionelle Mätzchen, auf koloristische Witze, auf gemalte Anekdoten an als auf die Malerei selber. Dem jungen Wilhelm Leibl ging das nicht ein. Er hatte einen harten Kopf und einen klaren, nüchternen Verstand. Er war ein Kölner, er war durchaus germanisch. Der offizielle Kunstbetrieb, damals in München, aber erschien ihm und erscheint uns heute von romanischer und romantischer Phantasterei, von aufgeblasener Äußerlichkeit überwuchert. Und da mochte Leibl nicht mittun. Dazu hatte er in seiner Kölner Schmiedewerkstätte zu viel Hochachtung vor solider Handwerklichkeit

WILHELM LEIBL †

BILDNIS DES MALERS B. BES: GALERIE HABERSTOCK

MIT GENEHM. DER PHOTOGR. GESELLSCHAFT IN BERLIN.

gewonnen. Er wollte ganz einfach malen lernen. Richtig und wahrhaftig malen. So wie es der Jan van Eyck, wie es der jüngere Holbein konnte. So wie es Lionardo meinte, als er die Malerei mit einer Spiegelplatte verglich. Der Natur allergetreuestes Abbild zu geben — das schien Leibl die Aufgabe der Malerei. Er scherte sich den Teufel was um Transposition und feinspinnerische Komposition und tieferen Sinn. Abschrift der Wirklichkeit — das war seine Devise. Und da ihn das an der Münchner Akademie keiner lehren konnte, stellte er sein Sach' auf sich selbst. Leibl ist durchaus Autodidakt, vergessen wir das nie! Als später Courbet in sein Leben trat, war er schon fertig. Was beide Meister, den jungen und den alten, zusammentrieb, war ja gerade die Gemeinsamkeit oder wenigstens die Ähnlichkeit des bereits Erreichten: daß sie, ohne von einander gewußt zu haben, in dem für die deutsche Kunst so bedeutungsvollen Jahr 1869 fast auf dem gleichen Punkt standen, und daß ihre Kunst auch fernerhin zum gleichen Ziele zeigte.

Leibl, das kann man füglich behaupten, ist trotz Courbet ganz aus sich selbst das geworden, was er war und was wir ihm heute als Selbstverständliches vindizieren: der größte deutsche Maler seit Hans Holbein. Maler, wohlverstanden! Denn jene Elemente, die das Künstlerische im philosophischen Sinn bilden, sind zweifellos bei anderen, bei Rethel oder Feuerbach, bei Marées oder Böcklin, deutlicher und

THEODOR ALT. GEMÄLDE: »DER HUNDERTJÄHRIGE« BES: GALERIE K. HABERSTOCK-BERLIN.

PROFESSOR WILHELM TRÜBNER—KARLSRUHE.
»KNABE MIT DOGGE« (1877). BES: GAL. HABERSTOCK—BERLIN.

KARL SCHUCH † »STILLEBEN«
BLUMEN U FRÜCHTE. GAL. HABERSTOCK.

ausgeprägter zu beobachten als bei ihm. Indessen kann dieses Fehlen des Künstlerisch-Genialischen in philosophischer Reinkultur unseren Respekt vor Leibls Tat und Lebenswerk nicht im mindesten beeinträchtigen, und seine Bedeutung für die deutsche Kunst ist deswegen keine geringere. Hätte man, ohne Leibls Dazwischentreten, in der genialischen Art weitergewirtschaftet, ohne sein Handwerk zu verstehen, so wären Erscheinungen, wie sie uns heute auf Expressionisten- und Futuristen-Ausstellungen begegnen, will sagen: Erscheinungen, die alle jene, die durch Leibls Schule gingen, mit gebührender Entschiedenheit ablehnen, selbstverständlich, natürlich und der allgemeinen Kunstentwicklung gemäß. Wir danken es Wilhelm Leibls handwerklicher Tüchtigkeit, daß unserem in Kunstdingen so verwirrten und schwankenden Zeitalter ein Gradmesser in die Hand gegeben ist, dessen Untrüglichkeit sich jeden Tag aufs neue erproben läßt und bewährt. Leibls außerordentliche Erscheinung haben von seinen Zeitgenossen, den zwischen 1840 und 1850 geborenen Künstlern, die um das Jahr 1869 in München ihren Studien oblagen, nur wenige verstanden. Diese wenigen freilich schlossen sich dafür umso enger an Leibl, sie bilden seinen „Kreis", seine Schule, die seine Tradition weitergibt, ohne daß sich Leibl jemals bewußt als Lehrer dieser Mitstrebenden und Kunstgenossen aufgeworfen oder gefühlt hätte. Der Leibl-Kreis im engeren Sinne erstreckt sich nur über ganz wenige Namen: Trübner, Schuch, Alt, Hirth, Haider, Sperl — dann ist es schon getan, und auch die Zeit, da dieser Kreis zusammengehörte, ist eine nach Jahren engumgrenzte: sie beginnt mit dem Sommer 1870, da sich die Häupter des Kreises in Bernried am Starnberger See zusammenfanden, und endet mit dem Jahr 1873, da die Furcht vor der damals in München herrschenden Cholera die Künstlerschar in alle Winde auseinanderfegte. Dennoch wäre es falsch, sich bei dem Begriff „Leibl-Kreis" auf die paar Namen und auf die drei Jahre zu beschränken. Eine Durchsicht der Leibl-Biographie von Julius Meyer, die Lektüre der Trübnerschen und Hans Thomaschen Erinnerungen lehrt uns, daß wir auch Viktor Müller, Scholderer, Albert Lang, Louis Eysen, Sattler, bis zu einem gewissen Grad — namentlich durch seinen Zusammenhang mit Trübner — sogar Hans Thoma diesem Kreise zuzählen dürfen. Bayersdorfer, der literarisch-kritische Schildknappe der Schar, hat als ihr Programm „unverkäufliche Bilder" bezeichnet, prägnanter sagt Hans Thoma: „ . . . . wäre der Name Sezession damals schon bekannt gewesen, so wäre dies wohl die erste Münchener Sezession gewesen". Die gegenseitige Beeinflussung der Angehörigen dieses Kreises ist kunstwissenschaftlich noch nicht untersucht, obwohl eine solche Untersuchung für jeden Kunstgelehrten eine lockende und dankbare Arbeit darbieten mußte. Was weiterhin die zeitliche Begrenzung der Wirksamkeit des „Leibl-Kreises" anlangt, so darf man auch in dieser Hinsicht nicht zu engherzig sein. Was jene entscheidenden drei Jahre den begeisterten Adepten gaben, das ist nicht spurlos verweht, sobald die physische Gemeinsamkeit aufgehoben war. Ein starkes geistiges Band hielt die Glieder dieser Geniegilde auch nach ihrer räumlichen Trennung zusammen.

* * *

Wenn daher heute im Berliner Kunsthandel (im Besitz der Galerie Haberstock) Werke von Leibl, Trübner, Schuch, Thoma, Eysen und Alt auftauchen und als Entstehungszeit die Jahreszahlen 1876, 1877, 1878, 1879, 1885, ja selbst 1888 genannt werden, so kann gleichwohl von vollwertigen und vollgültigen Werken des „Leibl-Kreises" mit Fug und Recht gesprochen werden. Denn mit wenigen Ausnahmen tragen diese Bilder immer irgendwie das Charakteristikum Leiblscher Kunstanschauung und könnten daher zurückgehen auf das bedeutungsvolle Triennium 1870—1873. Der Geist solider Handwerklichkeit ist in ihnen, das malerisch Technische ist bei ihnen durchaus das Primäre, ohne freilich Selbstzweck zu werden und den ganzen Prozeß künstlerischer Durcharbeitung überflüssig zu machen; vielmehr ist gerade diese unendliche technische Meisterschaft für ein unbefangenes, naives Auge eine Selbstverständlichkeit; ihren superben Reiz zu erfassen, bleibt freilich dem Kenner vorbehalten.

Mehrere dieser Bilder haben wir hier einer Betrachtung zu unterziehen, was uns an der Hand der Reproduktionen nicht schwer fallen dürfte. Daß die reproduzierten Bilder bei weitem nicht den gesamten Haberstockschen Besitz an Gemälden aus dieser speziellen Provinz der Kunst darstellen, sei beiläufig angemerkt. . .

Das Porträt des Malers B. hat Leibl zur nämlichen Zeit gemalt, da er die „Dorfpolitiker" auf der Staffelei stehen hatte. Indessen ist von der knorrigen, eckigen Art dieses Gemäldes wenig auf das Porträt übergegangen. Das mag nicht zuletzt in der Erscheinung des Porträtierten seinen Grund haben: er ist eine jener korrekten und appetitlichen Männerschönheiten, die Leibl im Grund seines Wesens fremd sind. Leibl ist an das Porträt hauptsächlich herangegegangen, weil er dringend Geld nötig hatte. Man schrieb 1876, und Leibl war

mittellos. Trübner hatte den Auftrag gebracht, als Honorar — verhülle dein Haupt, o Muse! — waren .... 100 M. festgesetzt worden. Der erste Versuch, ein Kniestück, fast voll en face angepackt, befriedigte Leibl nicht völlig und er ließ die Leinwand unvollendet stehen: Schönheiten hat der Essay trotzdem, namentlich in der plastisch behandelten Augenpartie, das Pathos, das in der Haltung liegt, gemahnt merkwürdig an Manet. Zur Vollendung kam ein Brustst ück, das den Kopf des Herrn B. in dreiviertel-en face nach rechts zeigt. Ein Hauptstück in Leibls œuvre ist es freilich gerade nicht, aber in unserer Zeit, wo nur ein Zufall einen einwandfreien Leibl auf den Markt bringt, ist man auch mit Arbeiten wie dieser sehr zufrieden. Zudem verspürt man überall die Pranke des Löwen. Haar und Bartansatz lösen sich in pikanter Weise von dem zarten Kolorit des Inkarnats, prachtvoll

W. TRÜBNER. BILDNIS D. KOMP. GUNGL (1878). GAL. HABERSTOCK.

steht das Weiß des Hemdkragens gegen das Gelb-Rosa der Halspartie, ungemein fein modelliert in Zeichnung und Kolorit ist das sehr detailliert behandelte Ohr. — Unkritischer und begeisterter tritt man dem in Aibling im Jahre 1885, also gleichzeitig mit den „Wildschützen" der Nationalgalerie, entstandenen Bildnis des Brauereichemikers J. J. Jais gegenüber. Jais war Leibls Freund, und dem Künstler war daher nicht nur seine Physiognomie, sondern auch sein Charakter überaus vertraut. Das Porträt trägt daher nicht das Stigma irgendeines Auftragsbildnisses, sondern in jedem Pinselstrich bekundet sich innerster Anteil und eine außerordentliche Freude an der Arbeit. Ich stehe nicht an, das Bild den besten Leibl zu nennen, der sich gegenwärtig im Kunsthandel befindet. Nach genauer Prüfung der Qualität gebe ich ihm selbst den Vorzug vor den gleichzeitigen „Wildschützen", die

WILHELM LEIBL †

MIT GENEHMIGUNG DER PHOT. GESELLSCHAFT—BERLIN.

LINKE HAND DES REMBRANDT-DEUTSCHEN. GALERIE HABERSTOCK—BERLIN.

PROFESSOR W. TRÜBNER-KARLSRUHE.

BLUMEN-STILLEBEN »ROSEN«

überdies von Leibl durch unglückliches Beschneiden der Ränder um alles Format gebracht wurden. Herrlich ist bei diesem herben Männerantlitz das Inkarnat gemeistert, man glaubt, das feine, mit Blutkörperchen durchsetzte Geäder unter der Haut wahrzunehmen, und dabei ist die Epidermis doch von jener derben Frische, die zum Typus dieses robusten blauäugigen, blondbärtigen deutschen Mannes gehört. Dem koloristisch so fein angelegten Kopf wird eine lebendige Folie gegeben in dem reich nuancierten Weiß der Hemdbrust, dem Grau der Weste und dem fein abschattierten Schwarz des Rockes und Hintergrundes. Sieht man sich einmal nur ein Detail dieses Porträts an, etwa das Ohr oder die Hemdbrust, so erkennt man, wie lebendig und rassig selbst eine solche Einzelheit behandelt ist, wie sie als Stück Malerei Eigenwert hat, gerade wie ein Goldbarren, der, auch in Partikelchen zersprengt, seinen Wert nicht verliert. Ich gehe daher mit Hans Rosenhagen einig, wenn er von Leibls Kunst sagt: „Ihr Außerordentlichstes spricht sich vielleicht am sinnfälligsten darin aus, daß jede kleinste Fläche, jeder Ausschnitt, jedes Fragment, genau wie der ärmste Überrest einer griechischen Skulptur, eine deutliche Vorstellung von der unerhörten Höhe der gesamten ursprünglichen Leistung gibt."

Dafür sind namentlich auch die beiden „Hände des Rembrandtdeutschen", getrennte Segmente des 1877 enstandenen Temperabildnisses Langbehns, des sogenannten „Rembrandtdeutschen", Zeugnis. In den neunziger Jahren ließ Langbehn auf Leibls Wunsch die Trennung vornehmen, da diese Hände ein wenig unglücklich und unorganisch im Bildganzen saßen, und siehe!, als Einzelerscheinungen sprühten

diese Bruchstücke einer eminenten Malerei ungeahnte Lebenskräfte aus. Sie sind uns dessen ein Beweis, daß es für Leibl keine geringerwertigen und gleichgültig behandelten Details gab. Denn ihm war — ähnlich wie Menzel — alles, was seine schaufrohen Augen erspähten, gleich wichtig — die Blumen im Kopftuch einer Berblinger Bäuerin, ein Miederhaken, eine Nelke, eine Hand, ein strenges Antlitz. . .

Trübner war es beschieden, Leibls Erbe zu übernehmen und in einer gangbareren Form dem Kunstmarkt preiszugeben. Er thronte und thront nicht in der majestätischen Einsamkeit, die Leibl angemessen war, die diesen Großen zugleich zum Bauer und zum König werden ließ. Nehmen wir bei Leibl alles ohne Auswahl, so scheint uns hingegen bei Trübner diese oder jene Periode vorzüglicher, scheint uns seine Entwicklungslinie schwankender. Seine Exkursionen ins Zentauern- und Nymphenreich machen wir nur widerwillig mit, und wir freuen uns auch nicht sonderlich darüber, daß er vor einem Jahrzehnt anfing, berittene Fürsten zu malen. Den besten Trübner grüßen wir in Werken wie diesen: der kleine Neal mit Dogge (1878), Porträt des Komponisten Gungl (voll signiert: W. Trübner, München, 1877) und dem Blumenstilleben der achziger Jahre. In dem Knabenbildnis zumal lebt der Leibl der besten Zeit wieder auf: das starke Formgefühl, gepaart mit einem unendlich empfindsamen Blick

WILH. LEIBL† BILDNIS DES MALERS B. (UNVOLLENDET). GALERIE HABERSTOCK—BERLIN.

MIT GENEHMIGUNG DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT-STUTTGART.

PROFESSOR HANS THOMA KARLSRUHE.
»GEFILDE DER SELIGEN« (1879). BES.: K. HABERSTOCK.

WILHELM LEIBL † BILDNIS DR. JULIUS MAYR

BESITZER: BERNHARD HEYDE-BERLIN.

für das koloristische Ensemble, die Plastizität, die sich namentlich im Absetzen der Farben gegeneinander bekundet, — das alles ist beste Leiblschule, und so ein Bild vermochte damals in München außer Leibl eben auch nur Trübner zu malen.

Von Interesse ist es, das kleine Blumenstilleben Trübners gegen die Stilleben seines vertrauten Freundes Charles Schuch zu halten. Um wieviel zeichnerischer und kompakter ist Trübner, um wieviel koloristischer und sensibler ist Schuch! Und doch kommt Schuch selbst auf einem so kraftgenialischen Stilleben, wie dem vom Jahre 1885, das in Paris zu einer Zeit entstand, da ihn Sisley und Manet stark beschäftigten, nicht auf die Abwege, auf die Jung-Frankreich mit der Cézanne-Nachfolge geriet. Dabei werden die bisher nur in unwesentlichen Bruchstücken veröffentlichten Tagebücher Schuchs, die jetzt der Nationalgalerie in Berlin gehören, dartun, daß auch Schuch einmal so ähnlich „kunstphilosophierte" wie Jung-Frankreich! Indessen zeigt sich eben, daß der Einfluß Leibls, der auch Schuch „die Morgenweihe am Tage des Kampfes" gab, selbst diesen nervösen Künstler vor dem Zerflattern in Formlosigkeit und vor nutzlosen Phantastereien bewahrte. — Schuch, den Landschafter, hat erst unsere jüngste Vergangenheit entdeckt; eines seiner schönsten landschaftlichen Werke, einen Wildbach, hat die Nationalgalerie erworben, ein anderes Werk, von tiefem Stimmungsreiz und hohem malerischen Wert, den „Waldsee", gibt unsere Reproduktion wieder.

Alt und Eysen folgen diesen Großen in einiger Distanz: erwünschte Schulbeispiele, um zu demonstrieren, wie eine schöne Begabung in der Umgebung eines wahrhaft Großen sich zu einer Höhe entwickelt, die ihr in weniger anspornender Nachbarschaft sicher unerreichbar wäre. Damit ist gegen die Qualität der Einzelwerke gar nichts, zur Kennzeichnung des Persönlichkeitswertes ihrer Autoren alles gesagt. — Thomas Gemälde „Gefilde der Seligen", ent-

standen 1879, hat in diesem Zusammenhang die Aufgabe zu erfüllen, die andere Linie zu zeigen, die von Leibl ausgeht, und an die wir schon gelegentlich der Erwähnung von Trübners unglücklicher Zentauern- und Nymphenliebhaberei streiften. Ich meine jene an Leibl geschulte kernhafte Handwerkssolidität, die mit Böcklins Poesiehaftigkeit ein Kompromiß schließen will. Obwohl ich, im Gegensatz zur herrschenden Stimmung, in das dreimalige Wehe über Böcklins armes Haupt nicht einstimmen kann, scheint es mir eine Forderung ästhetischer Reinlichkeit zu sein, daß sich ein Künstler entscheide. Entweder er schlägt jene phantastisch verschnörkelten Wege ein, auf denen er oft genug Böcklins Fußtapfen wahrnehmen wird, oder er entscheidet sich für den unerbittlichen, ein wenig nüchternen, aber durch und durch wahrhaftigen und in seiner Wahrhaftigkeit ewige Dauer gewährleistenden Realismus Leibls. Thoma will es in vielen Fällen mit beiden Richtungen halten. Nicht immer kommt dabei ein so gutes Bild wie die „Gefilde der Seligen" zustande, und des einen gelungenen Beispiels wegen möchte ich einen Zwitterzustand nicht loben. Meine Verehrung gilt dem reinen „Leibltum", in dem ich, verkörpert durch den Meister und seine Getreuen, eine kunstgeschichtliche Epoche erkenne, eine Renaissance hohen deutschen Mal-Handwerkertums, das seit Hans Holbein verschüttet lag.

MÜNCHEN. DR. GEORG JAKOB WOLF.

WILH. LEIBL ? ZEICHNUNG ZU DEN WILDSCHÜTZEN.

BESITZ DER GALERIE HABERSTOCK-BERLIN.

MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT—BERLIN.

JULIUS HABICHT, der Architekt der Reichsbank ist gestorben, erst 38 Jahre alt. In allen Teilen Deutschlands, unter den verschiedenartigsten Bedingungen lokaler Situation, hat er in etwa zehn Jahren fast hundert Bankbauten geschaffen. Was in den Nachrufen immer wieder klingt, das ist Bewunderung für eine vornehme und harmonisch ausgeglichene Natur. Von hier aus ist auch das Wesentliche, das Bedeutende seiner Bauten zu sehen: das persönliche Leben, welches in ihnen zur Erscheinung durchquillt und um so wesentlicher ist, als es durchquillt durch manche überkommene Form und dieser dadurch erst ein neues, lebendiges Angesicht gab. — Philipp Nitze wurde der Nachfolger Habichts. Das gibt Sicherheit für eine erfolgreiche Fortsetzung von Habichts Werk. Nitze ist bekannt durch seine Tätigkeit als Magistratsbaurat der Stadt Wilmersdorf. Seine Bauten zeigen seine Fähigkeit, die gegebene Situation künstlerisch auszunützen und ein liebevolles Bedenken aller der Eigenschaften, die ein Bauwerk zu einer wohligen Umgrenzung des Bewohners machen. B.

LOUIS EYSEN. GALERIE HABERSTOCK GEMÄLDE: »BAUERNMÄDCHEN«

WILHELM LEIBL † »BILDNIS FRAU A. MAYR« BES: BERNH. HEYDE BERLIN.

GEORG KOLBE–BERLIN. »BADENDE«

GEORG KOLBE. »HOCKENDES MÄDCHEN GIPS.

BILDHAUER GEORG KOLBE–BERLIN.

VON DR. EWALD BENDER.

Beginnen wir mit einer jener Banalitäten, die uns das Leben verbittern. Wird man jemals begreifen, daß es für den Künstler kein höheres Interesse gibt, als „Kunst zu machen?" Gesetzt den Fall, ein Mensch habe keine andere Möglichkeit, sich mit der Welt in Beziehung zu setzen, als durch eine Leinwand voll Arabesken oder durch einen seltsam geformten Block, — so ist das ein Maler oder ein Bildhauer. Ist es unsere Absicht, teilzunehmen an seinem Wesen, so müssen wir uns seiner ungewohnten Sprache zu bedienen suchen. Wir alle sind Analphabeten gegenüber jedem neuen Werk und bedürfen jener rentablen Bescheidenheit, die uns heute oder morgen auf die Schulbank verweist. Mag sein, daß unser Intellekt nicht übel funktioniert, auch was wir so Empfindung nennen. Aber unsere Augen! Es gibt Menschen unter uns, die sehen, und die Stärke des Eindrucks will ihnen die Eingeweide zerreißen. Georg Kolbe hat jenen forschenden und kalten Blick, dessen Tiefe man nicht abzuschätzen vermag. Es sind die unersättlichen Augen, die um die Dinge herumsehen. Fast sind ihm drei Dimensionen nicht genug. Daß die Körper sich runden und zum Block werden, erschüttert ihn an jedem Tag aufs neue. Den Kubus beredt zu machen und ihn zu einer überall verständlichen Sprache zu entwickeln, war von Anfang an sein Ziel. —

Es ist zunächst ein Stück Entwicklungsgeschichte der modernen Plastik zu erörtern. Was Hildebrand in München tat, wird unvergessen bleiben. Fast will es uns scheinen, als sei die persönliche Erziehung so vieler tüchtiger Bildhauer sein geringstes Werk. Höher steht uns seine eigene Produktion. Aber darüber hinaus beruht die einzigartige historische Bedeutung dieses Kopfes auf der fruchtbarsten Theorie, die je von einem Künstler ausging. Was Plastik von Anfang an gewesen sei und immer sein

GEORG KOLBE—BERLIN.

»WEIBLICHER TORSO«. TERRAKOTTA.

müsse, das hämmerte er in mühsam geformten Sätzen dem Bewußtsein der jungen Künstlergeneration ein. Man begriff. Mag sein, daß dem einen oder anderen Hildebrands praktische Unterweisung nicht plausibel erschien, so profitierten doch alle von den gesetzlichen Konstatierungen eines überaus bewußten Arbeiters.

Das ist der eine Erzieher der jungen Generation. Und der andere schickte zur gleichen Zeit Werke in die Welt, die Hildebrands Theorie zu sprengen schienen. Rechnen wir die heroischen Verirrungen Rodins ab, so bleibt ein höchst bewundernswertes Oeuvre. Dieses größte Bildhauergenie der neueren Zeit ist seinem innersten Wesen nach Rundplastiker, und die Sensibilität seiner Formensprache wurde eine Offenbarung. Was Hildebrand gelehrt hatte, das brachte Rodin aus den Tiefen eines schöpferischen Instinktes zur klarsten Anschauung. In demselben Verhältnis, wie die künstlerischen Schwächen Hilde-

brands das eigene Werk bedrohten, mußte auch seine Theorie der Einseitigkeit verfallen. Und wo Rodins Werk der für die Ewigkeit fundamentierten Grundidee von Hildebrands Lehre widerstrebt, da ist er ein irrender Plastiker. Im Rest verstanden sich die beiden. Und auf solcher doppelfüßigen Grundlage konnte in unserem Zeitalter die Plastik wieder zu einer allgemeinen Sprache für empfängliche Augen werden. — Es gibt keinen unter den Jüngern, der nicht wenigstens den einen Pol dieser Plastikerwelt berührt hätte. Sehr viele empfingen von beiden. Als Kolbe in Rom anfing, geschah es unter der Leitung von Tuaillon, der mit dem Marées - Hildebrand-Kreis in Beziehung stand. So kam er aus guten Händen von Rom nach Paris. Man begreift, wie das eruptive Leben der Kunst Rodins ihn verwirren u. endlich beglücken mußte. Es ist für jeden wirklichen Bildhauer nicht schwer, den offenbaren Schwächen Rodins sich zu entziehen. Man grüßte Maillol u. Minne wie Geistesverwandte, deren Weg ein anderer war. Und als Kolbe dann zu sagen versuchte, wie ihm die Dinge erschienen, da ist er erstaunlich frisch und selbständig. Es interessiert ihn zunächst die Bewegung. Noch vermag er nicht einfach zu sein und an einer einzigen Figur seine künstlerischen Absichten zu entwikkeln. So ballt er mit Vorliebe zwei, drei und mehr Körper im Ringen zusammen, scheut nicht bizarre Bewegungen, harte Umrisse, eine zerfetzte Komposition. Aber was er darstellt, ist gesehen; die Leiber haben ihre sicheren Proportionen. So nimmt man die Äußerungen eines originalen und kräftig sich regenden Instinktes voll Erwartung hin. — Nun sollte man meinen, nach einiger Zeit wäre das reife und in gewissem Betracht meisterliche Werk gekommen, das einen Künstler mit einem Schlage berühmt macht. Es ist bis heute noch nicht da. Und das ist das Beste, was man Kolbe nachsagen kann. Wer es vermag, über die lange Reihe glücklichster Schöpfungen hinweg sein eigentliches Werk in der Zukunft zu suchen, der rechnet mit seiner Kraft und einem langen Leben. Es liegt nicht im Wesen dieses unablässigen Suchers, sich auf ein einziges Werk zu konzentrieren, es nicht nur bildhauerisch zu gestalten, sondern es auch mit der geistigen Kultur

GEORG KOLBE—BERLIN. SOMALINEGER. BRONZE.

der Mitlebenden irgendwie zu verknüpfen. Vielleicht, daß alles in ihm auf den großen Auftrag wartet. Bis heute war sein oberstes Ziel, den menschlichen Körper reinlichsten Kunstzwecken zu unterwerfen. Wie von einer Tabelle soll man von Form und Bewegung plastische Inhalte ablesen, und es könnte sein, daß der mit Ausdruck beladene Rükken seines „weiblichen Torsos" manchem mehr zu sagen weiß als alle Literatur unserer Zeit. Das Auf und Ab der Flächen von Schenkel, Bauch, Brust und Rücken, langgezogene oder jäh überschnittene Konturen, eine Drehung des Rumpfes und die in die dritte Dimension sich reckenden Glieder, ein lastender Körper auf widerstrebenden Schenkeln, und dann der Ausgleich aller dieser Momente zu jenem überzeugenden Rhythmus, der eine bedeutende Sicherheit des Instinktes voraussetzt, — das ist das Letzte, was uns Kolbe von dem immanenten und gesetzlichen Leben der Plastik zu sagen hat. Gewiß, es gehören Augen dazu, die sehen. Die „Tänzerin", die in diesem Jahre in der Sezession alle Welt entzückte, mag dem Künstler den Weg gezeigt haben, auf dem er zu leichter Popularität gelangen könnte. Wir wollen dem überaus anmutigen Werk nichts Übles nachsagen, und wem Reife alles ist, der mag mit Recht hier Kolbes Meisterwerk erblicken. Wir sind uns aber mit dem Künstler einig, der von sich sagt, daß Werke wie der „weibliche Torso", oder der „Torso eines Negers", oder der „hockende Neger" die Summe seines jetzigen Könnens und das Sprungbrett in die Zukunft bedeuten. In diesen eminenten Studien liegen die Keime einer größeren Kunst, auf die wir warten wollen. — Kolbe sieht den Menschen heute in seiner reinen Vitalität, nicht als geistiges Wesen; wir wissen, wie nötig es war, aus der ungeistigen Natur heraus die Elemente einer künstlerischen Sprache zu entwickeln. Wir mußten erst wieder einmal das Abc der Plastik erlernen, ehe wir uns an die Schwierigkeiten komplizierter Bildungen wagen durften. Wir waren Barbaren und entbehrten der bildhauerischen Kultur. Rodin sprach zu einer Rasse von wünschenswertester formaler Anlage, und hat sich doch als Revolutionär gebärden müssen. Es entspricht der Eigenart unseres Volkes, daß die junge deutsche Kultur auf dem Weg der Reformen erarbeitet wird. Wo Hildebrands Theorie die Bresche geschlagen

GEORG KOLBE BERLIN. STEHENDES MÄDCHEN. BRONZE.

GEORG KOLBE BERLIN. »ERWACHEN«

hatte, da setzten mit einer bewundernswerten Konsequenz und Zähigkeit die jungen Bildhauer ein. Und Kolbe ist einer der Führenden geworden, und auf dem Wege eines unerbittlichen Realismus. Überzeugt davon, daß die Konventionen des Akademismus negiert werden müßten, wandte er sich allein an die Natur und an das Leben. Wie immer, wenn die Zeit gekommen ist, fanden sich schnell die guten Genossen, und sie alle eint der Wunsch, nur aus dem Leben Anlaß u. Inhalt der Kunst zu schöpfen. Die Individualitäten haben sich bald geschieden. Wenn die einen bei den Primitiven oder der klassischen Antike eine Stütze suchten, so wandten sich andere zur Gotik oder dem lange verkannten Barock und verloren doch nicht den Blick für die Forderungen der lebendigen Gegenwart. Wir blicken voll Vertrauen auf die Schar der Tüchtigen, wie Albiker, Gerstel, Engelmann, Barlach, Haller, Hoetger und Lehmbruck. Und mit zu den Besten gehört Kolbe, der sich in 35 Lebensjahren sein Recht vielleicht am unabhängigsten erarbeitet hat. — DR. E. B.

✿

Obschon der Künstler mit der Hand arbeitet, ist er kein Chirurg. Nicht in der Fingerfertigkeit liegt seine Größe. —
EUGÈNE DELACROIX.

GEORG KOLBE BERLIN. STEHENDES MÄDCHEN. BRONZE.

ZUM DENKMALSPROBLEM. Das Denkmals - Problem wurde an dieser Stelle vor einiger Zeit geistvoll behandelt, mit der Schlußempfehlung, die Denkmalsucht unserer Zeit wo möglich in die Raumkunst zu leiten, mit anderen Worten, dem Persönlichkeitskultus eine Lösung ins Sachliche zu verleihen. Der Verfasser wünschte, daß man den Heroen ihrem Wirken entsprechende Stätten weihte. Ich glaube nicht, daß man auf diese Weise dem Bedürfnisse der Menschheit, den um sie Verdienten ein Standbild zu setzen, abhelfen kann. Man will den Helden, den großen Gelehrten, den berühmten Künstler in unsrer Zeit mehr denn je im Bilde sehen und hat dazu ein Recht. Wenn diese Bilder nicht zu der Wirkung kommen, die ein künstlerisch empfindendes Herz verlangt, so liegt das meist in der willkürlichen Art, wie solche Personendenkmäler in das Stadtbild eingegliedert werden. Am wenigsten geeignet ist z. B. in Gegensatz zu herrschender Meinung, die Wahl eines großen freien Platzes. Freie Plätze sind an sich schöne Valeurs im Stadtbilde, man sollte sie daher nie so verzieren, daß der Eindruck des Freien gestört wird. Dann aber auch: in der Mitte eines großen freien Platzes kann

BILDHAUER GEORG KOLBE—BERLIN. TORSO EINES NEGERS. GIPS.

ein Denkmal niemals monumental wirken, und wäre es das wuchtigste Reiter-Denkmal. Hintergrundlos verliert es sich auf dem weiten Plan, der Rahmen und der Kontrast fehlen, die für jede Monumentalität in der Plastik als Maßstab geltend, nötig sind. Auf großen Plätzen soll man Denkmäler, wofern sie dafür in Betracht kommen, stets in die Nähe der umsäumenden Gebäude aufstellen, und zwar womöglich gegenüber der Mündung des Hauptzuflusses zu den Plätzen. Ein enger Platz, von stattlichen Gebäuden umsäumt, ein Platz, der einer gewissen Intimität nicht ermangelt, ist viel mehr geeignet, ein Standbild aufzunehmen. Auf ihm ist die Möglichkeit einer monumentalen Wirkung gegeben, dadurch, daß keine Entfernung eine Verkleinerung über das Maß des Vorteilhaften zuläßt. Der höchste Abstand, der möglich ist, läßt das Monument immer noch gewaltig und erhaben erscheinen. Beispiel: Colleoni in Venedig. Gegenbeispiel: die meisten Königsmonumente, welche wir in Deutschland haben. Ferner ist auf einem kleinen Platze dem Denkmal der einzig vorteilhafte Hintergrund gegeben, den eine

GEORG KOLBE. HOCKENDER NEGER. GIPS.

freie Naturform nachahmende Plastik haben kann: architektonisch strenge Linien: Kontrast freier Formen zu gebundenen, die Garantie für ein künstlerisch Wirksames.

Aus dem Fehlen eben dieses Kontrastes ist auch eine andere Art, Denkmäler aufzustellen, die von unserer Zeit beliebt wird, nicht empfehlenswert: Die Aufstellung in gärtnerischen Anlagen. Auf der Zeichnung eines Architekten, der sein Werk empfehlend hervorheben will, ist die dunkelschattierte Baumgruppe der denkbar günstigste Hintergrund, in Wirklichkeit ist sie es nicht. Abgesehen davon, daß sie durch die Jahreszeiten in einem ständigen Wechsel begriffen ist, sind ihre plastischen Naturformen der Plastik ungünstig. Es tritt da ein Wettstreit zwischen verwandten Formenarten ein, in dem die menschlich begrenzten den göttlich unbegrenzten und ewig reichen der Natur unterliegen. Dazu noch: farblich wirken Bronze und Marmor auf Grün wenig erfreulich. Ein weiteres: gärtnerische Anlagen auf dem Untergrunde von Denkmälern, z. B. in Form von Teppichbeeten, sind wenig ratsam. Abgesehen davon, daß sie etwas putzmacherisch-kleinliches haben, stören sie durch die Kraft ihrer Vielfarbigkeit und lenken das Auge ab. Will man den Untergrund verzieren, so wähle man die dafür gegebenen Ausdrucksmittel: Mosaik, Terrazzo oder Quaderung. — Man sollte für Denkmäler-Aufstellung vor allem den sozialen Gesichtspunkt im Auge haben. Sie sind Ehrungen der Allgemeinheit für Geister, die sich um die Allgemeinheit verdient gemacht haben. Man stelle sie in diesem Sinne auf: nicht einzeln, nicht dorthin, wo der Verkehr an ihnen vorüberhastet, wo die Pracht der Schaufenster die Augen magisch anzieht, nicht dort, wo sich die Aufmerksamkeit um Pfennige dreht, man gebe ihnen einen Platz, wo es möglich ist, sie zu genießen. Man schaffe in den Städten Ehrenplätze, wo man die Bilder aller derer, die sich um Stadt und Volk verdient gemacht haben, vereint: Zentralisation der Monumente in einem großen Rahmen. Welche Vorteile in künstlerischer und praktischer Beziehung! Die Antike hatte ihre Fora. Wir könnten ähnliches haben. Arbeiten wir darauf hin, die Hauptwerke der Architektur, die öffentlichen Gebäude um einen Platz zu gruppieren und räumen wir diesen Platz ganz und gar der Kunst und dem Andenken. Vereinen wir die Statuen der Verdienten zu einer Ehrengemeinde auf diesem Platze, es wäre das eine würdige Aufgabe für den modernen Städtebauer. Die Denkmalsucht, von der Widmer hier neulich sprach, würde zu einem fruchtbaren, der Schönheit der Städte, der Geschichte, dem Gemeinsinn und in vielen Fällen auch der Kunst nützlichen Charakterzuge unseres Zeitalters werden. Die albernen Denkmals-Anlagen, mit zehntausendstiligem Beiwerk, würden fortfallen zu Gunsten reiner Plastik, die auf reine Menschendarstellung gerichtet sein müßte. Die Bildhauer müßten stets auf den Wettbewerb mit Besseren auf diesem konkurrenzreichen Platze gefaßt sein und anstatt einen architektonischen Sockeldilettantismus zu üben, sich plastisch so hoch einstellen, wie nur möglich. —

K. GRAF HARDENBERG.

GEORG KOLBE—BERLIN. AQUARELLSTUDIE »NEGER«

ARCHITEKT E. JOS. MARGOLD – DARMSTADT.
SPEISEZIMMER. WOHNUNG DR. PERLMANN—REICHENBERG.

ZU DEN ARBEITEN VON EMANUEL JOSEF MARGOLD.

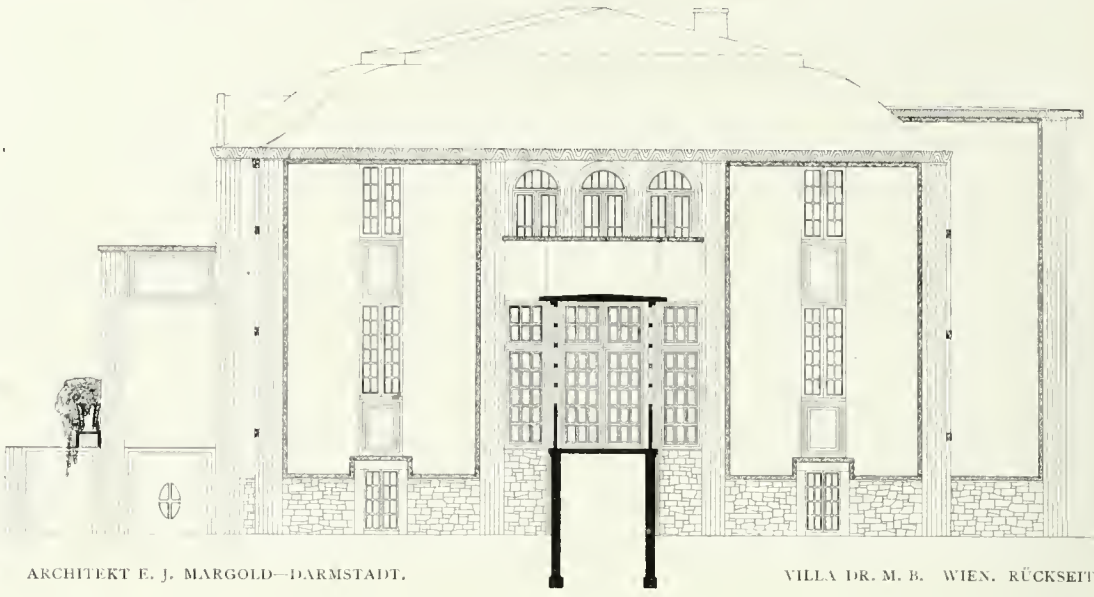
VON ARTUR ROESSLER WIEN.

Der am wenigsten willkürliche Architekt wird der jeweils beste sein, insofern er den profanen und geistigen Bedürfnissen just seiner Zeit, just ihres Kulturverlangens, die gemäße Form verleiht. In seinem Werk vollzieht sich die Synthese des lebendigen sozialen Willens. Daher wirkt sein Werk so oft nach einiger Zeit anonym. Von manchem bewunderten Bauwerk aus alter Zeit wissen wir nicht, ob sein Erbauer ein Architekt oder ein Maurermeister, d. h. ein Konstrukteur oder Handwerker war. Auch von manchem hochwertigen Möbel wissen wir nicht, wer es entworfen, wer es ausgeführt hat; ja, wir wissen von manchen Stilen im Gewerbe nicht, wie sie, durch wen sie entstanden, oder doch nicht durch wen sie zu hoher Vollendung gebracht wurden, weil in Epochen entwickelten Stilgefühles die Grenze zwischen Architekt und Handwerker aufgelöst erscheint.

Die durch die Maschinentechnik in unserem Zeitalter bewirkte Abwandlung der Lebensformen und verschiedenfältig entwickelten Lebensbedürfnisse mußten gesetzmäßig Einfluß gewinnen auf die Architektur und das Handwerk. Alte Werte waren bedeutungslos geworden, neue mußten erkämpft werden. Man war ungeduldig, begierig nach neuen Formen, und betätigte zunächst das heftige Verlangen in hemmungslos wild und beziehungslos alles überwuchernder ornamentaler Dekoration. Die dieser Neubildung naturgemäß vorangehende Verneinung war so allgemein und heftig, daß sie mit vielem leblos gewordenen auch manches Wertvolle rücksichtslos verwarf. Eine zeitlang schien es, als taugte von dem durch die Überlieferung auf uns gekommenen auch nicht das geringste. Es war eine Epoche der Geschmacksrevolutionierung, aber leider nicht auch eine des Denkens, die über eine Berufssynthese zu einer Kultursynthese geführt hätte. Es kam zu einem in der Geschichte bisher vereinzelt dastehenden, geradezu ungeheuerlichen Einbruch von Dilettantismus in die Kunst und in das Handwerk. Allerlei Schwärmer tauchten auf, predigten fanatisch konfuse Lehren eines neuen Heils, entwarfen immen-emsig niedliche Nichtigkeiten und beirrten den Architekten, den Handwerker und den Laien. Mancher tüchtige Architekt und Handwerker wurde, von der agitatorischen Kraft künstlicher Reizungen berückt, in das Lager der Schwärmer und Weltverbesserer gelockt und zur Verachtung der fundamentalsten Gesetze seines Schaffens angestachelt.

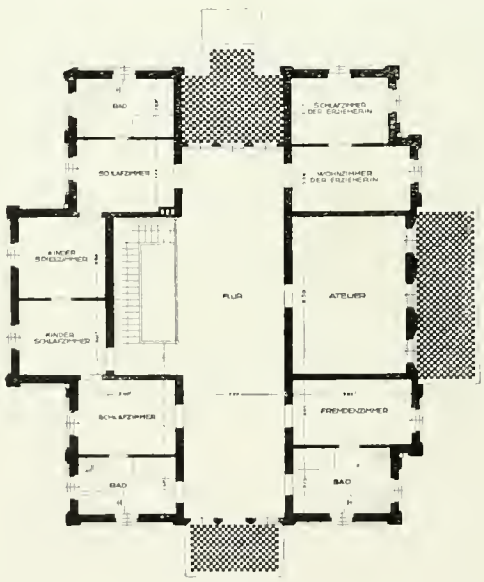
Auch Emanuel J. Margold war einmal Heerrufer im Lager der Utopisten. War einmal! Und nur kurze Zeit, denn er erkannte bald, daß der Haß gegen die Tradition nichts anderes ist als eine Ausdrucksform der Unfruchtbarkeit, wandte sich von der gesprochenen und gezeichneten Phrase ab und wertschaffenden Gedanken zu, d. h. er wurde sozusagen revolutionärer Konservativer. Dies darf nicht mißverstanden, nicht so verstanden werden, daß sich Margold formalistisch befangenen Handwerkstheorien ergeben hat, unter deren Anhauch jede lebendige Willensregung erstarrt, sondern so, daß er im Geiste der alten Handwerkstüchtigkeit zu schaffen bestrebt ist, daß er vor den bloß ästhetischen Reiz die Werkvernunft setzt, vor die — mehr oder minder fragliche — Originalität, die Justamentoriginalität, die sachlich schöne Gediegenheit, und daß er den Handwerker wieder an eine ihm spezifische Werkstattarbeit stellt. Wo Margold sich zur Hervorbringung von Dingen der Maschine bedienen muß und will — die Maschine gänzlich unbenützt zu lassen, wäre mehr als reaktionärer Starrsinn, wäre Intelligenzlosigkeit — tut er dies mit soviel kluger Überlegung und gutem Geschmack, daß die ihr zugemutete Leistung, trotz fabrikationsmäßiger Herstellung, immer noch einen Abglanz des Individuellen ausstrahlt.

So zeichnen sich all seine Arbeiten durch Sachlichkeit, Werkvernunft und Geschmack aus. Ja, auch durch Geschmack. Ich gebrauche dieses mit Unrecht verrufene Wort absichtlich. Denn sind es nicht mehr die Produkte von Geschmack als von Kunst, die Emanuel J. Margold



ARCHITEKT E. J. MARGOLD—DARMSTADT. VILLA DR. M. B. WIEN. RÜCKSEITE.

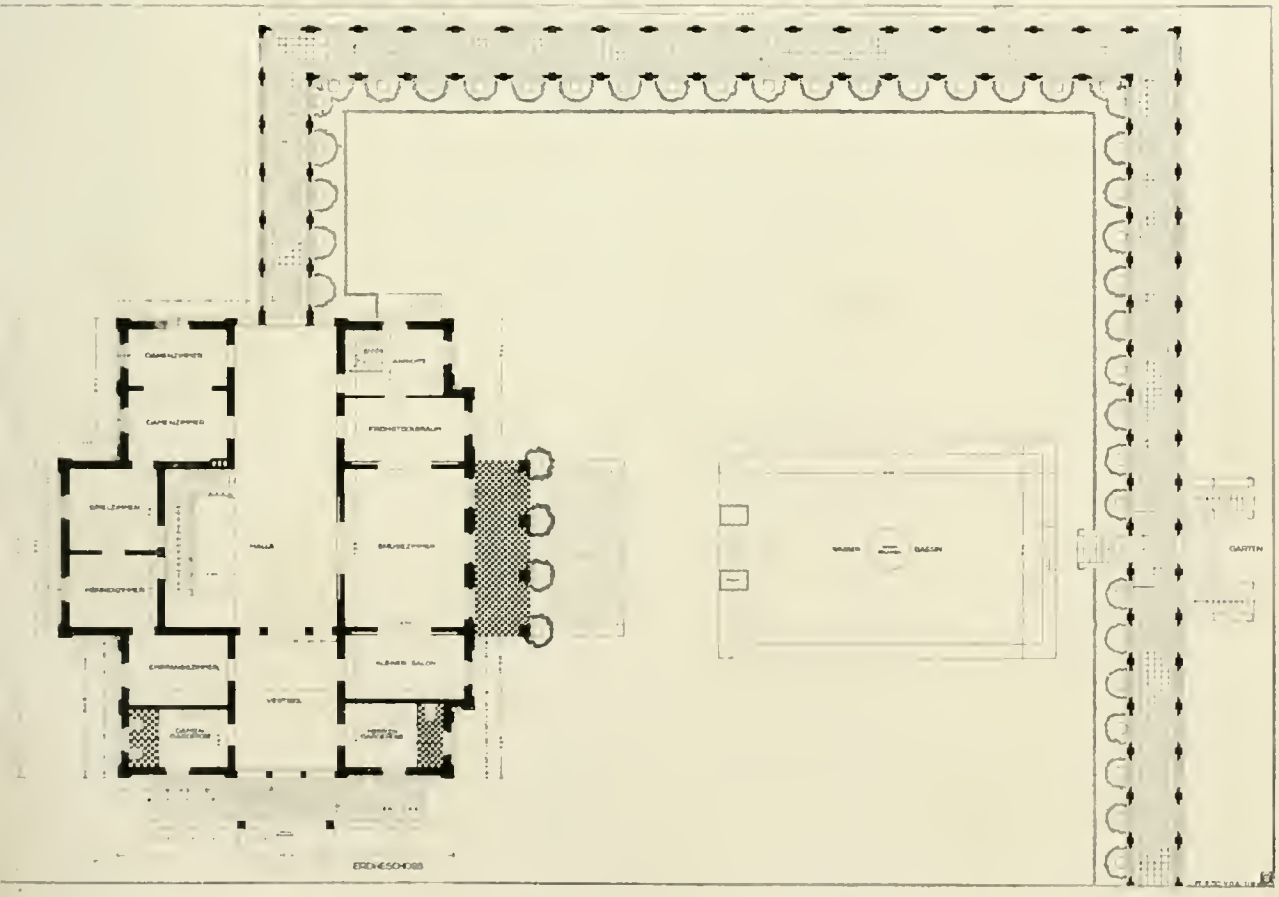
hervorbringt? Bewußt gewollte Dinge des Geschmacks? Man sehe seine Einrichtung eines Schlafzimmers an, mit der zum rastenden Ruhen einladenden Bettnische, dem passend vor das Fenster, wieder in eine sich ganz ungezwungen aus der Gesamtanlage des Raumes ergebende Nische eingefügten Toilettentisch; oder man beachte die lichtüberflutete freundliche Frühstücksecke mit den tischlermäßig, so echt und recht holzgerecht geschnittenen Armlehnsesseln, der Wandbank und dem schlichten runden Tisch. Ist das prätentiöse „Kunst", sogenannte „Innenarchitektur", oder ist das geschmackvolles und gediegen gearbeitetes Handwerk? Ich glaube, es ist mehr dieses als jenes, und es ist gut, daß dem so ist. Guter Geschmack ist nämlich etwas noch Selteneres als gute Kunst, und für das Leben des Kulturmenschen fast noch Wichtigeres. Geschmack ist eine gnadenvolle Begabung wie das Talent, unerlernbar, eingeboren, und für den Architekten bedeutender als selbstherrliche Genialität. Die Bedingtheit der dem Architekten gebotenen Betätigungs-Möglichkeiten bringt es mit sich, daß in ihm nicht das Individuum, sondern die Konvention produktiv wird, die determinierte Empfindung vieler Geschlechter, Kulturen. Was man daher vielleicht an Margolds letzten Arbeiten noch bemängeln könnte, sind hereditäre Überbleibsel, die der fortschreitende Läuterungsprozeß ausmerzen wird. Noch liebt Margold beispielsweise das Ornament zu sehr, noch ist er nicht bis zu der Opfer heischenden Erkenntnis vor- u. durchgedrungen, daß die Architektur, mag es sich um Bauwerke oder Kleingeräte handeln, subjektlose Schmuckformen nötig hat, und zwar deshalb, weil durch sie das Gesetzmäßige ihres Baues, ihrer Konstruktion am eindruckvollsten augenscheinlich wird; aber man hat guten Grund zu der Hoffnung, daß es ihm bald gelingen wird, zu dieser ungemein wichtigen Erkenntnis zu kommen und selbe praktisch zu betätigen. Bisher war er Jüngling und Schüler und hat die Person dem Berufe vorangestellt, nunmehr er zum Manne gewandelt ist, darf man von ihm erwarten, daß er ganz zu dem logischen Organisator wird, der der Architekt sein soll. A. R.-WIEN.



ARCH. E. J. MARGOLD. GRUNDRISS I. STOCK.

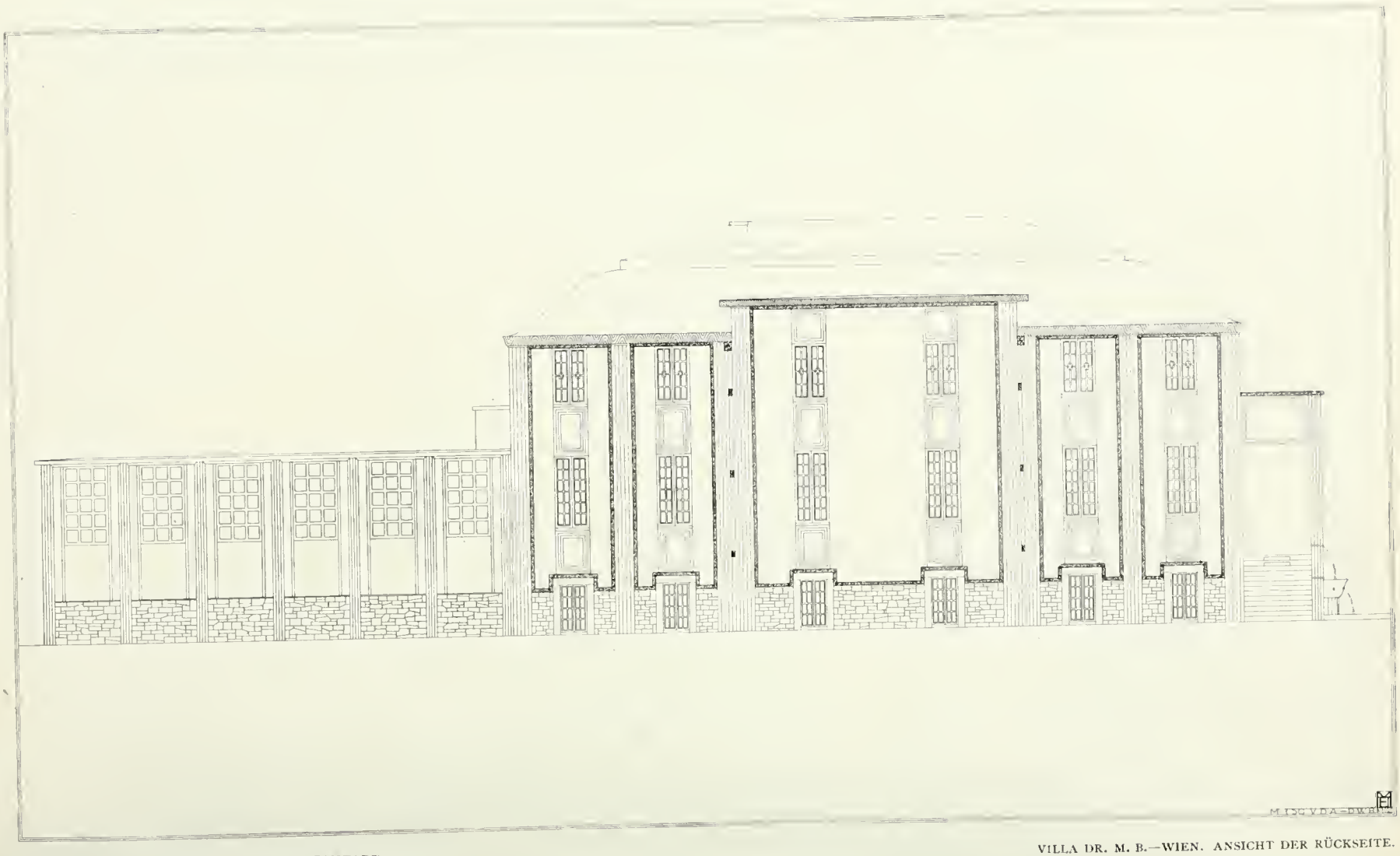
ARCHITEKT E. J. MARGOLD—DARMSTADT.

VILLA DR. M. B.—WIEN. LÄNGSANSICHT.



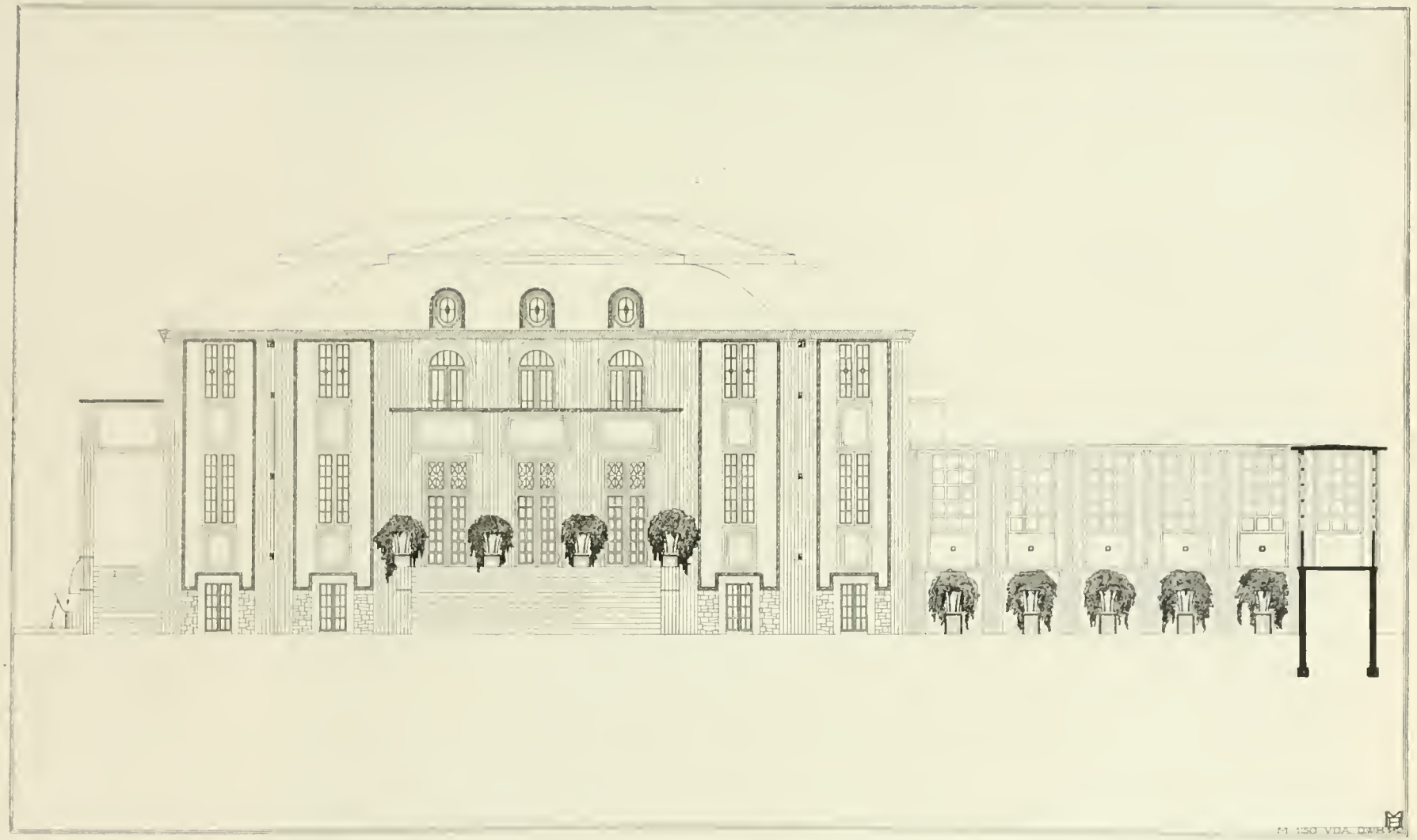
ARCHITEKT E. J. MARGOLD DARMSTADT.

ERDGESCHOSS-GRUNDRISS DER VILLA DR. M. B. WIEN.



ARCHITEKT EMANUEL JOS. MARGOLD—DARMSTADT.

VILLA DR. M. B.—WIEN. ANSICHT DER RÜCKSEITE.



ARCHITEKT EMANUEL JOS. MARGOLD DARMSTADT.

VILLA DR. M. B. WIEN. ANSICHT DER GARTENSEITE.

ARCHITEKT E. J. MARGOLD - DARMSTADT.
HALLE DER WOHNUNG DR. PERLMANN—REICHENBERG.
FICHTEN M. BUNTSTOFF. AUSF: KIRCHHOF-REICHENBG

ARCHITEKT E. J. MARGOLD DARMSTADT. DAMENZIMMER DER WOHNUNG DR. PERLMANN. MAHAGONI MIT DRUCKSTOFF. AUSF: KARL KLAUS—WIEN.

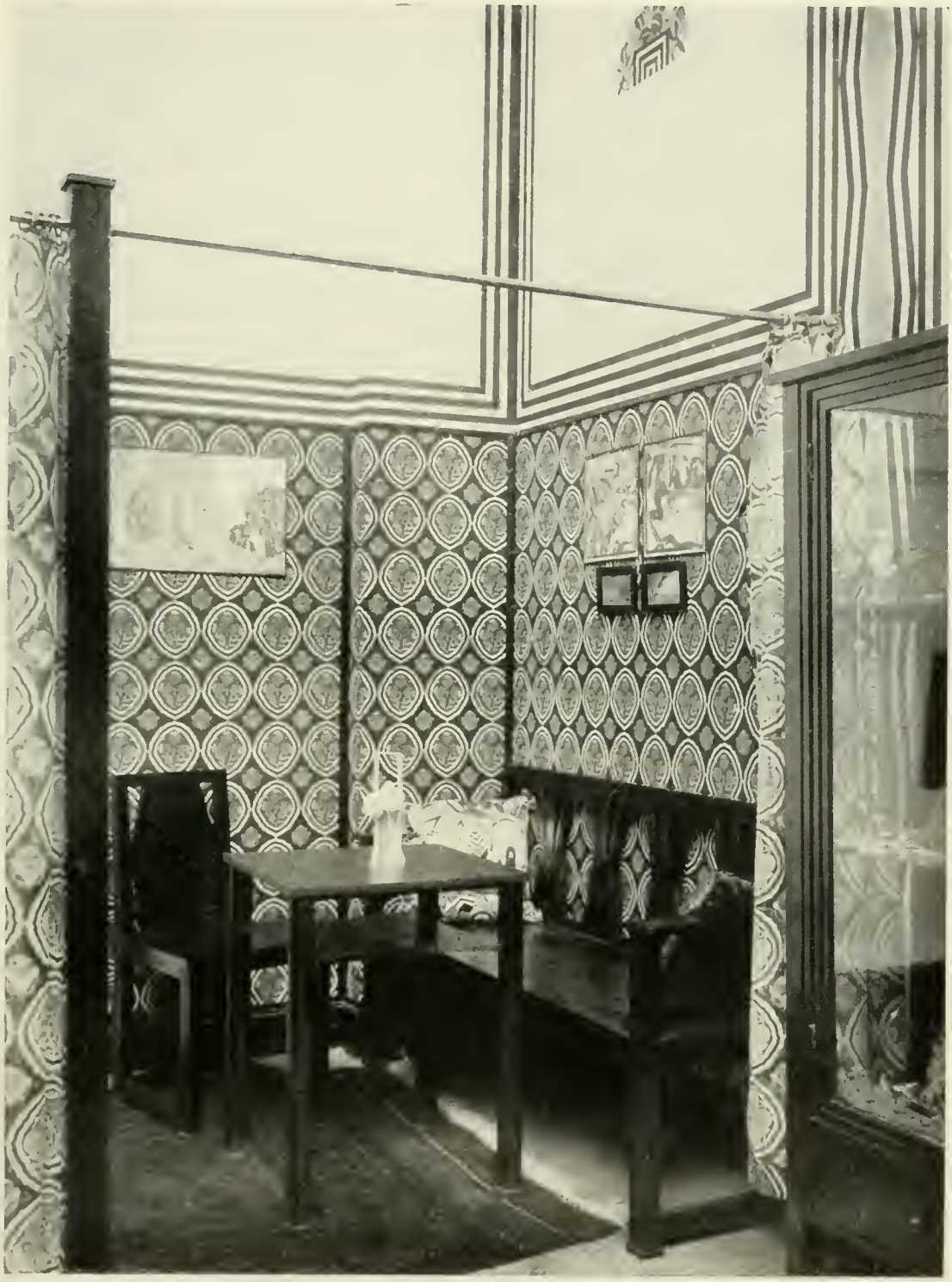
KUNST UND KUNSTWISSENSCHAFT.

VON DR. EMIL UTITZ ROSTOCK.

Das dunkle, undurchsichtige, verworrene Chaos einander widerstreitender, vieldeutiger Kunstbegriffe hat sich wenigstens einigermaßen gelichtet. Nicht als ob heute bereits in klarer Bewußtheit das verschlungene Gewebe des Kunstgenusses, des künstlerischen Schaffens oder gar des individuellen Kunstwerkes in den ganzen Reichtum der Elemente und der zwischen ihnen obwaltenden Beziehungen zerlegt werden könnte; im Gegenteil: die ernste Forschung und das angestrengte Mühen um diese Fragen ließen uns erst die ganzen, gewaltigen Schwierigkeiten der hier gestellten Aufgaben erkennen und damit den geradezu unendlichen Abstand, der uns von einer restlosen und völlig erschöpfenden Lösung trennt. Nichts wäre demnach unvernünftiger und törichter als der eilfertige Glaube, die Geheimnisse der Kunst hätten sich uns entschleiert, ihre Rätsel wären beantwortet, und es bedürfte nur der verständnisvollen Anwendung der gesicherten Ergebnisse. Nur Kurzsichtigkeit oder Frivolität können auf dieser Bahn dahinsteuern, die nirgends anders einmünden kann als in dogmatische Verknöcherung, in philiströsen Hochmut. Ein abschreckendes Beispiel bieten uns heute die Kritiker, die alle ihre Leitbegriffe und ihre gesamte Grundauffassung dem Impressionismus entlehnt haben und nun völlig verständnislos und verstockt allen Versuchen gegenüberstehen, die die Überwindung des Impressionismus zum Ziele haben. Also in diesem Sinne meine ich es jedenfalls nicht, wenn ich von einer fortschreitenden Besserung aus der heillosen Verwirrung der Kunstbegriffe spreche, mit deren unscharfer Abgrenzung und unklarer Fassung man noch vor kurzer Zeit alles beweisen und alles widerlegen konnte. Die Zahl derer ist ja leider nicht gering, die heute noch auf diesem Standpunkt stehen; aber die ernst zu nehmenden Forscher und die gediegeneren Kunstschriftsteller haben doch diese Niede-

ARCHITEKT E. J. MARGOLD–DARMSTADT.
FENSTERPLATZ IN NEBENSTEHENDEM SPEISEZIMMER.
EICHE. BEZÜGE, WAND UND VORHÄNGE IN BUNTSTOFF.

ARCHITEKT E. J. MARGOLD – DARMSTADT.
SPEISEZIMMER IN DER WOHNUNG B. BRUNN – WIEN.



ARCHITEKT E. J. MARGOLD—DARMSTADT.
PARTIE AUS DEM EIGENEN ATELIER. MÖBEL SCHWARZ.
AUSF: HOF-MÖBELFABRIK JOSEF TRIER—DARMSTADT.

ARCHITEKT E. J. MARGOLD—DARMSTADT. SPEISEZIMMER DER WOHNUNG DR. PERLMANN. SCHWARZ EICHEN EINGERIEBEN, GRAU LEDER-BEZÜGE.

rungen verlassen und sind wenigstens so weit, daß sie in ihren Auseinandersetzungen sich dadurch zu verständigen vermögen, daß sie einen greifbaren und allgemein verständlichen Sinn mit den Begriffen verbinden, die sie in ihren Arbeiten verwenden müssen. Oder drücken wir uns vielleicht noch etwas bescheidener und zurückhaltender aus: so viel scheint zweifellos erreicht, daß wir uns alle — ungeachtet der Partei- und Richtungsunterschiede — der schwierigen und verantwortungsvollen Aufgabe bewußt sind, eine strenge Prägung der wichtigsten Kunstbegriffe zu gewinnen als Grundlage, auf der wir unsere Kunstanschauung und Kunstwertung entwickeln dürfen. Das Verständnis dafür ist erwacht, daß wir uns eine Sprache schaffen müssen, die als allgemeines Verständigungsmittel in den beteiligten Kreisen ihre segensreiche Wirkung übt. Es soll dies keine Geheimsprache sein, deren Bedeutung sich nur dem tiefer Eingeweihten oder dem gewiegten Kenner erschließt, wohl aber dürfen wir hier — ohne anmaßend zu sein — eine Forderung aufstellen, die auf allen anderen Gebieten einfach selbstverständlich ist: gewisse Grundlagen zu schaffen, die als Voraussetzung zu gelten haben. Niemand kann sich in ernsterer Weise über Luftschiffe oder Automobile unterhalten ohne ein gewisses Mindestmaß technischer Kenntnisse und ohne sich gewisse Fachausdrücke angeeignet zu haben. So müssen eben auch wir gewisse Voraussetzungen machen, die aber nicht nur in lebendigem Kunstgefühl und einigem Kunstwissen bestehen, sondern zu denen auch Bewußtheit über die vornehmsten Kunstbegriffe gehört. Denn einerseits ist es ja ungemein langwierig und langweilig, jede Einzelerörterung erst durch lange Betrachtungen über die Be-

ARCHITEKT
E. J. MARGOLD-
DARMSTADT

HERRN-ZIMM
NUSSBAUM M
BUNT, BEZÜG
ALLEINIGES
AUSF.-RECHT
HOFMÖBELFAB.
JOS. TRIER-
DARMSTADT.

ARCHITEKT
E. J. MARGOLD-
DARMSTADT.

ANKLEIDE-
U. HERREN-
ZIMMER DER
WOHNUNG
B. BRUNN.

ARCHITEKT E. J. MARGOLD – DARMSTADT.
WOHNUNG DR. PERLMANN. SCHLAFZIMMER DER DAME.

ARCHITEKT
E. J. MARGOLD-
DARMSTADT.

VORZIMMER-
WAND DER
WOHNUNG
B. BRUNN-
WIEN.

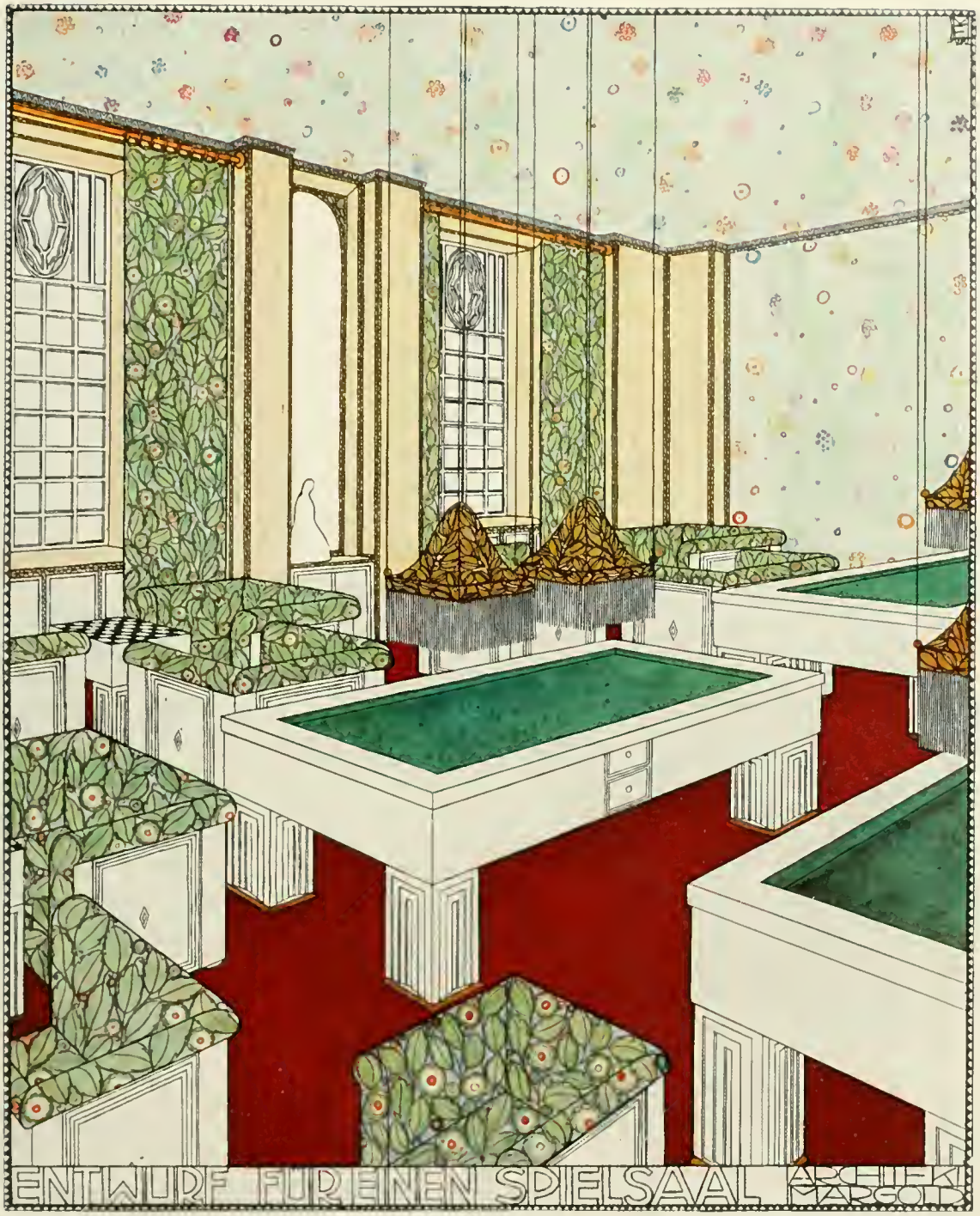
SCHLAFZIMM.-
SCHRANK DER
WOHNUNG
DR. PERLMANN
REICHENBERG.

ARCHITEKT E. J. MARGOLD DARMSTADT.
SEIDEN-VORHANG MIT STICKEREI. WOHNG. DR. PERLMANN. AUSFÜHRUNG: ATELIER FRAU ELLA MARGOLD.

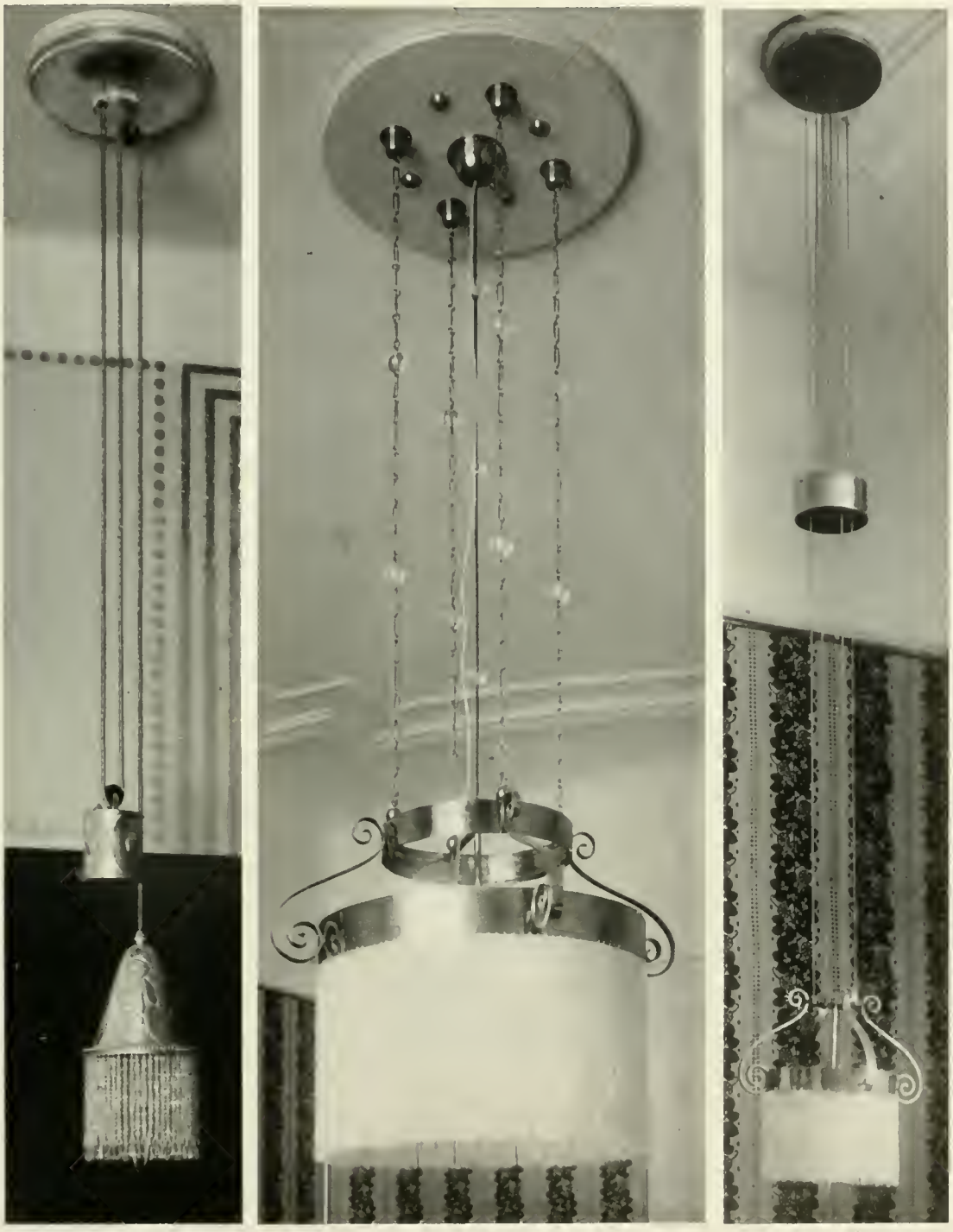
ARCH. E. J. MARGOLD-DARMSTADT.

LÜSTER. GETRIEBEN. WOHNUNG DR. PERLMANN.

ARCHITEKT E. J. MARGOLD-DARMSTADT.
BÜCHER-SCHRANK EINES HERRENZIMMERS. EICHE REICH GESCHNITZT. AUSFG: A. UNGETHÜM—WIEN.



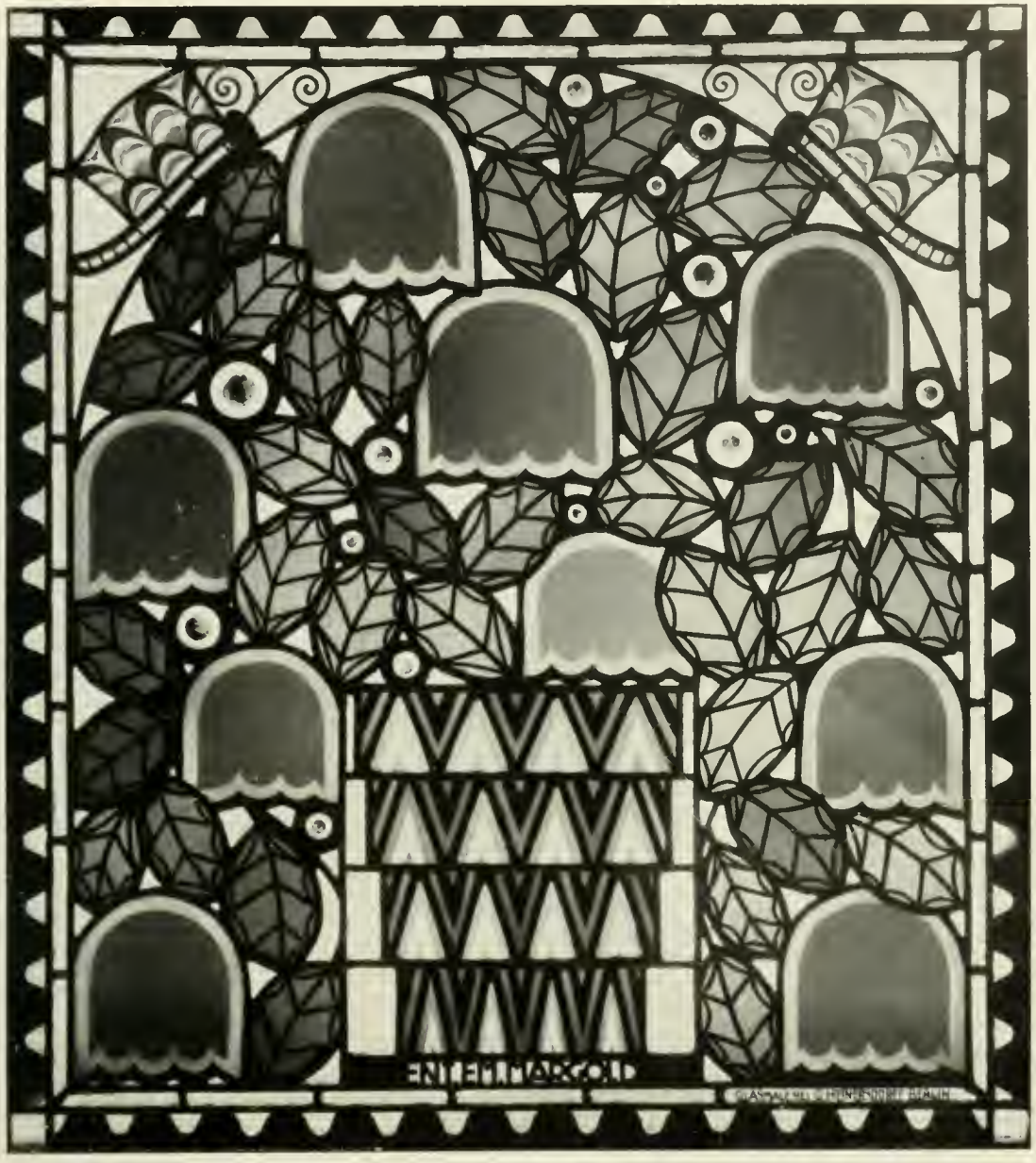
EMANUEL JOSEF MARGOLD·DARMSTADT



ARCH. E. J. MARGOLD—DARMSTADT.
LEUCHTERKRONE U. ELEKTRISCHE ZUGLAMPEN.
AUSFÜHRUNG: BAKALOWITS & SÖHNE WIEN.

ARCHITEKT E. J. MARGOLD – DARMSTADT. FARBIGE VERGLASUNG. AUSF: G. HEINERSDORFF BERLIN.

deutung mancher Namen zu belasten, und andererseits ist es ganz unstatthaft, wenn nun jeder auf eigene Faust sich schnell eine Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft zurechtzimmert und nun frisch darauflos arbeitet. So wird nur das Chaos vergrößert, Energie unnütz verschleudert und keinem geholfen. Diesem undisziplinierten Treiben entgegenzuwirken ist mit eine der Hauptaufgaben des kunsterzieherischen Gedankens, der ja glücklicherweise bei uns schon festen Fuß gefaßt hat und ständig an Ausbreitung gewinnt. Er wäre ja vollständig aussichtslos gewesen, wenn nicht vor ihm und gerade auch durch ihn klare Bewußtheit über gewisse Kunsttatsachen erreicht worden wäre, und damit — Hand in Hand gehend — eine Einigung über ihre sprachliche Festlegung. Wenn heute von Zweckmäßigkeit, Sachlichkeit, Materialschönheit, Komposition, Kolorismus, künstlerischer Handschrift, Ortsstil, Zeitstil usw. usw.



ARCHITEKT E. J. MARGOLD – DARMSTADT. FARBIGE VERGLASUNG. AUSF: G. HEINERSDORFF – BERLIN.

gesprochen wird, weiß jeder annähernd genau, was gemeint ist. Und wer neue Ausdrücke einführt — was aber nur dann statthaft ist, wenn der vorhandene Wortschatz versagt — oder alte Ausdrücke umprägen will — wobei aber größte Vorsicht nottut, denn Verwirrung stiftet man gar leicht, Einbürgerung sehr schwer, — der ist sich der Aufgabe wohl bewußt, daß er den Sinn dieser Ausdrücke umgrenzen und seine Spannweiten aufweisen muß. Vor kurzer Zeit dünkte es noch vielen als das höchste Ideal, Auseinandersetzungen mit Kunstwerken oder dem Kunstschaffen einer Epoche in durchaus subjektiver, ja individuell betonter Form zu halten; es wurde nichts anderes verlangt, als eine sprachlich geschmackvolle Wiedergabe der Eindrücke, welche die betreffende Persönlichkeit erfahren hat. Man wollte wissen: was hat dieser oder jener bedeutende Schriftsteller vor diesem oder jenem Kunstwerke empfunden,

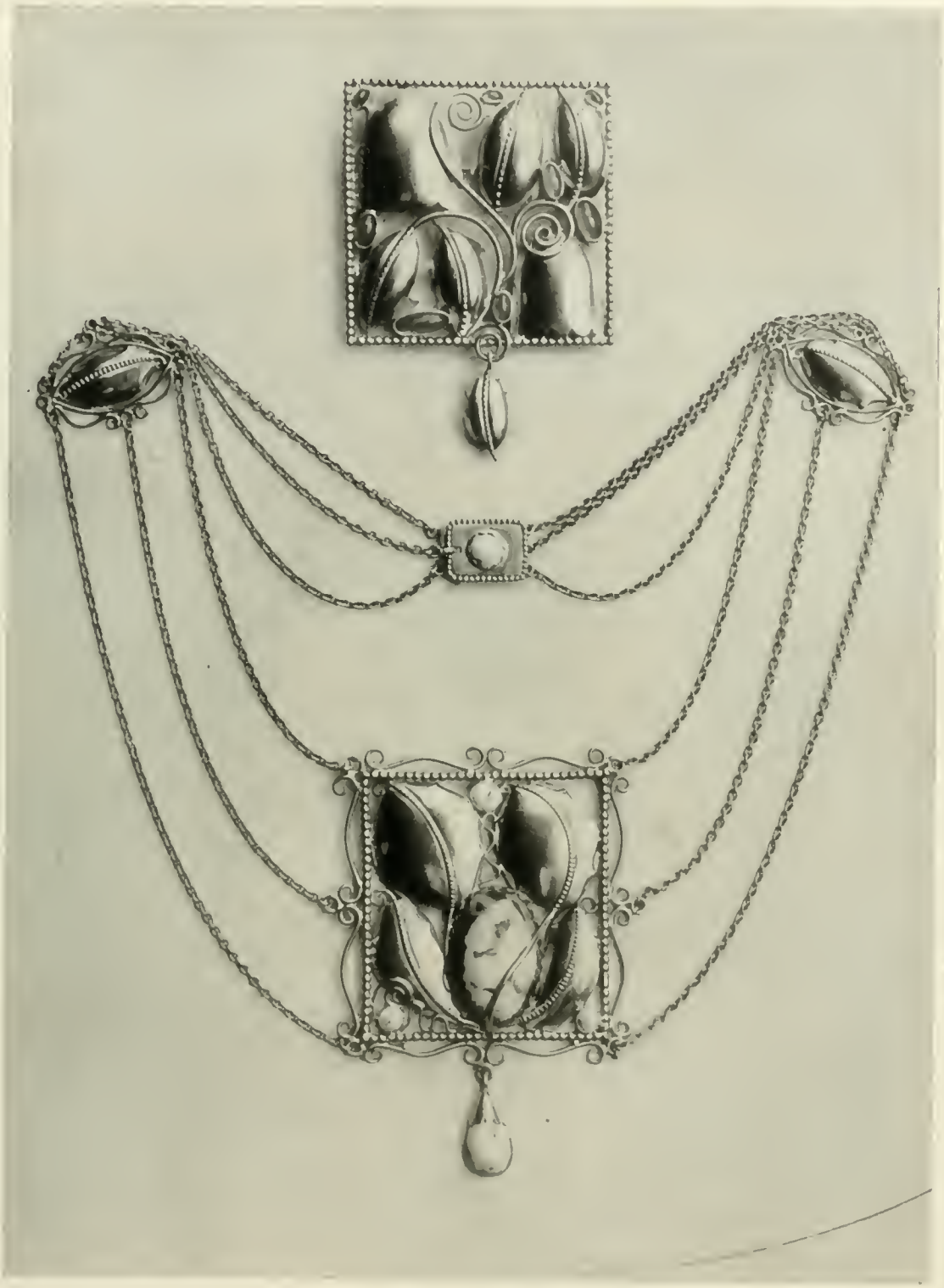
ARCHITEKT E. MARGOLD-DARMSTADT

SILBERNE DOSE GETR. M. MALACHIT.

um dann nachfühlend und einfühlend das gleiche zu erleben. Die Individualität des „Kritikers" wird für den Kreis seiner Gemeinde der richtunggebende Typus. Ja, je eigenartiger sich diese Reaktion des Kritikers auf Kunstwerke äußerte, desto höher stieg er in Ansehen und Achtung. Er gab also eine Stimmungsskizze, und seine Stimmung steckte die anderen an. Ganz fern liegt es mir, den hohen Wert derartiger Bekenntnisse zu leugnen, soweit sie von bedeutenden Persönlichkeiten herrühren. Aber der solide Weg zu Kunstverständnis und einsichtsvoller Kunstwertung führt nicht in gerader Linie durch die Impressionen hochgestimmter Seelen, deren typische Anlage vielleicht von der des Lesers grundverschieden ist und für ihn daher gar nicht bindend sein kann, sondern durch den Versuch, die Gesetzmäßigkeit zu erkennen, welche das Kunstschaffen durchwaltet, über die Notwendigkeit belehrt zu werden, die ein bestimmtes Zeitwollen beherrscht. Wir wollen nicht jubelnde Begeisterung oder höhnische Ablehnung, sondern eine gerechte Wertung, welche die Tatsachen entwickelt, auf die sie sich stützt, so daß wir in der Lage sind, die Gründe nachzuprüfen und zu kontrollieren. Erst da

E. MARGOLD. UHRBAND M. ANHÄNGER. GOLD, GETR. AUF PERLE. AUSF.: O. DIETRICH-WIEN.

beginnt die Möglichkeit für ernste, sei es beistimmende, sei es widersprechende Auseinandersetzungen. Manchen mag dies als ein pedantischer Rückfall erscheinen, als grauer Nebel trockener Schulweisheit. Ich erblicke darin einen segensreichen, nicht genug zu fördernden Fortschritt; denn wenn wirklich die Kunst den Rang einer gewaltigen Kulturmacht einnimmt und einnehmen soll, und dieses stolze Wort mehr als eine hallende, tönende Phrase ist, dann müssen wir uns doch mit einer derartigen Großmacht mit all der Gründlichkeit und Vertiefung beschäftigen, mit all der Weitschweifigkeit und Umständlichkeit, die nun einmal mit dem ernsten Getriebe der Wissenschaft unauflöslich verbunden sind; einer Wissenschaft, die nicht auf den leichten, schillernden Flügeln der Spekulation den realen Tatsachen entflattert, sondern gerade diesen Tatsachen mit allem Eifer nachgeht. Aber wehe! wehe! rufen wohl viele: überantworten wir hier nicht die Kunst der Wissenschaft, liefern wir da nicht das sonnige Kind frei schöpferischer Phantasie der gedrückten Stubenluft der Gelehrsamkeit aus? Und ist es nicht wissenschaftlicher Dünkel, zu wähnen, daß von hier aus erst der wahre Weg zur Kunst

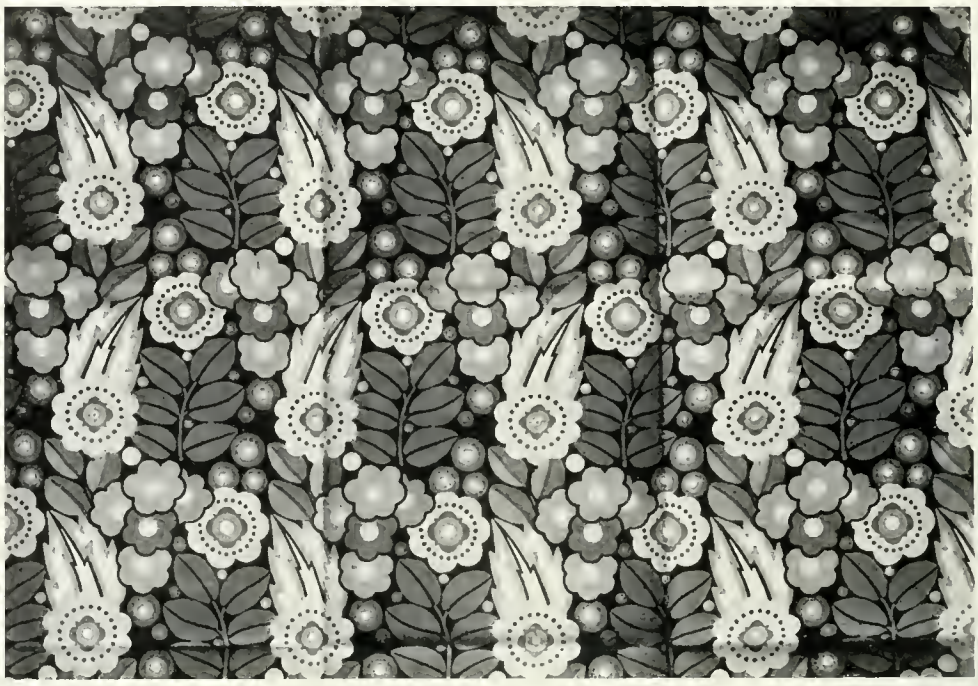


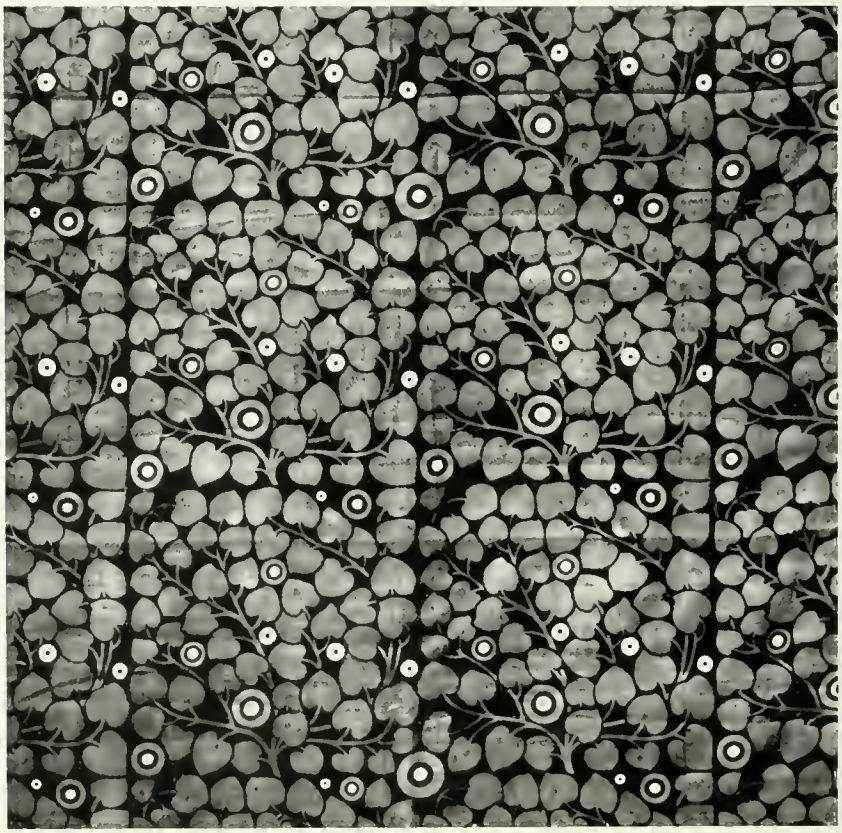
EMANUEL JOSEF MARGOLD–DARMSTADT.
KOLLIER UND BROSCHE. GOLD MIT HALBEDELSTEINEN.

EM. JOS. MARGOLD- DARMSTADT.
VORSTECKNADELN, RINGE UND BROSCHEN.

GOLD UND SILBER MIT HALBEDELSTEINEN. AUSF: O. DIETRICH-WIEN.

ARCHITEKT E. J. MARGOLD DARMSTADT.
KOLLIERS, SILBER VERGOLDET MIT HALBEDELSTEINEN.



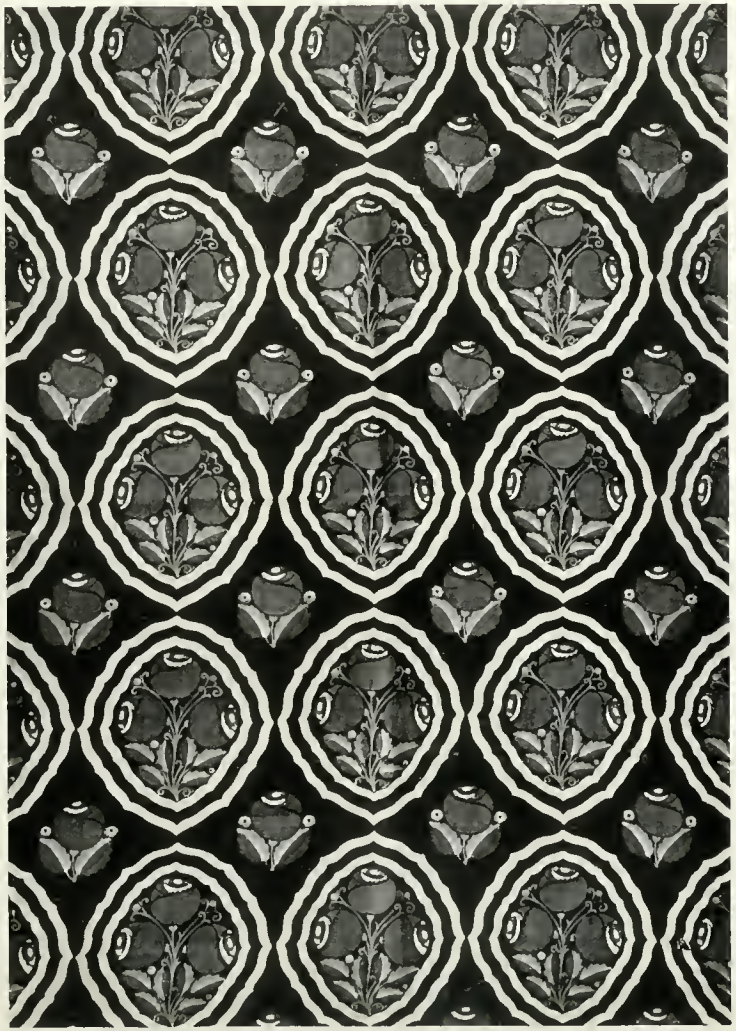


ENTWÜRFE:
ARCHITEKT
EMANUEL
J. MARGOLD.
DRUCKSTOFFE.

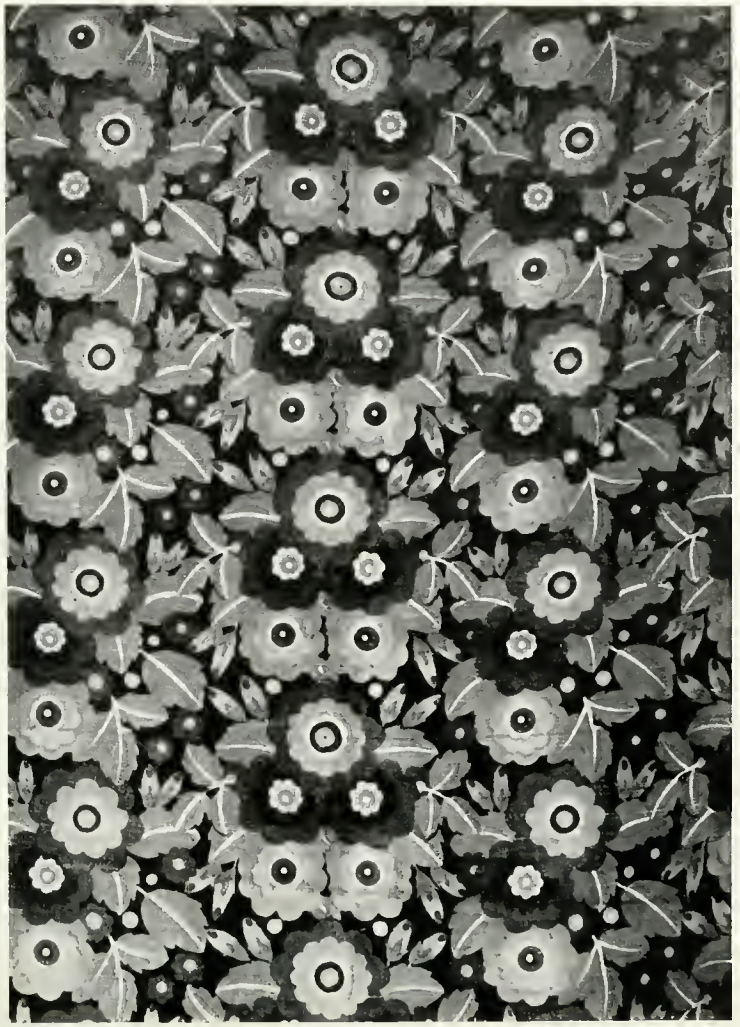
AUSFÜHRUNG:
OBERHESSISCH.
LEINEN-
INDUSTRIE
MARX & KLEIN-
BERGER-
FRANKFURT

ARCHITEKT
EMANUEL JOS.
MARGOLD.

AUSFÜHRUNG:
OBERHESSISCHE
LEINENINDUSTRIE
MARX & KLEINBERGER
FRANKFURT a. M.



ARCHITEKT EMANUEL JOSEF MARGOLD DARMSTADT.



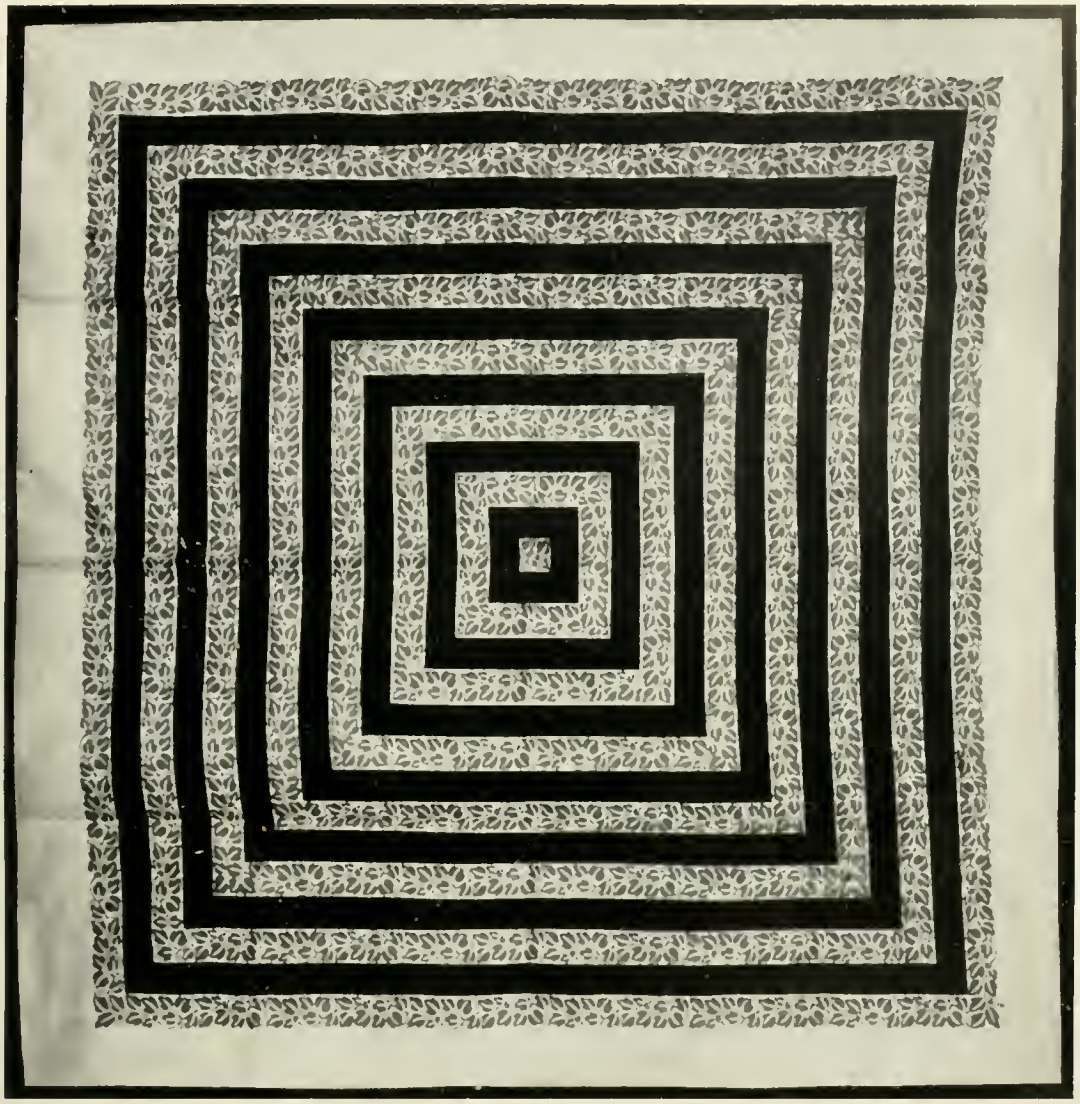
DRUCKSTOFFE. AUSF: MARX & KLEINBERGER—FRANKFURT a. M.

ARCHITEKT EMANUEL JOSEF MARGOLD DARMSTADT.

DRUCKSTOFFE. AUSF: MARX & KLEINBERGER FRANKFURT a. M.

ARCHITEKT EM. JOS. MARGOLD DARMSTADT. BEDRUCKTE TISCHDECKE. AUSF: MARX & KLEINBERGER.

sich erschließe? Scheint es denn nicht weit naturgemäßer, wenn eine kunstfrohe, kunstempfängliche Persönlichkeit uns ihre Kunsteindrücke schildert, und wir diesem Vorbild nacheifern, statt vielleicht kapitel- und paragraphenreiche Bücher zu lesen, um dann vor lauter Bäumen nicht den Wald zu sehen? Gilt es nicht im Gegenteil, gegen Übergriffe der Wissenschaft das Eigenrecht der Kunst zu verteidigen und damit gegen das unselige Dogma anzukämpfen, als ob alle Äußerungen unseres Lebens wissenschaftlich geregelt sein müßten, bis wir zu einer logischen Maschine erstarren würden? Indem ich alle diese Einwände hier in schärfster Form vorbringe, deute ich wohl schon an, daß ich mich über diese Forderungen des „gesunden, unverbildeten Gefühls" durchaus nicht achtlos hinwegsetzen will; denn wenn wir von Wissenschaft sprechen, die wahrlich dieses Ehrennamens würdig ist: so wird sie sicherlich nicht die herrliche Sprache des Gefühls vernachlässigen. Wissenschaft ist nicht Logizismus und Intellektualismus, wie heute leider noch vielfach gemeint wird. Aber vielleicht kommen wir am leichtesten ans Ziel, wenn wir das allgemein Zugestandene und jedem Zweifel Entrückte zuerst ausschalten und dann — zur Abwehr von Mißverständnissen — Grenzen ziehen; dann dürfte wohl eine Einigung wenigstens angebahnt werden können.



ARCHITEKT EM. JOS. MARGOLD—DARMSTADT. BEDRUCKTE TISCHDECKE. AUSF: MARX & KLEINBERGER.

Das Recht einer wissenschaftlichen Behandlung der Kunst kann gar nicht ernstlich bestritten werden; es wäre doch geradezu lächerlich, ein so weites, reiches und bedeutungsvolles Tatsachengebiet dem Kreise der Wissenschaft entreißen zu wollen. Wenn da im vorhinein der Ruf ertönt, hier zerbreche jede wissenschaftliche Bemühung an der schrankenlosen Freiheit des schöpferischen Individuums, so ist es zumindest Sache der Wissenschaft, nachzuprüfen, ob sie wirklich keinen Eingang in diese Welt findet, oder ob auch hier Gesetze herrschen. Und selbst wenn sie an das Reich der Individualität in ihren feinsten, zartesten Verästelungen herantritt, so können ihr da die modernen Methoden der differentiellen Psychologie die Wege weisen, nicht um die Individualität auf eine kahle, kalte Formel einzuzwängen, sondern im Gegenteil: um sie zu verstehen und zu würdigen. Die ernst zu nehmende Meinungsverschiedenheit, welche die Gemüter erhitzt und die Parteien spaltet, hebt erst da an, wo es sich um die Frage handelt, ob die Wissenschaft dem praktischen Kunstbetrieb förderlich sein kann, oder ob sie ihn hemmt und stört. Eines darf man natürlich nicht von der Wissenschaft verlangen: nämlich daß sie unmittelbar im Kunstleben schöpferisch wird.

FRAU ELLA MARGOLD DARMSTADT. HUTPUTZ. BLUMEN AUS FARBIGEM FILZ.

FRAU ELLA MARGOLD DARMSTADT. HUTPUTZ. BLUMEN AUS FARBIGEM FILZ.

FRAU ELLA MARGOLD-DARMSTADT.

HÜTPUTZ. GESTICKTES SEIDEN-KISSEN.

ARCHITEKT EMAN. JOS. MARGOLD DARMSTADT. KAFFEE-SERVICE. GOLD, VIOLETT, SCHWARZ. AUSF: J. BÖCK—WIEN.

Ein Mensch vermag alle logischen und ethischen Gesetze genau zu kennen, ohne deswegen doch eine bedeutende wissenschaftliche Tat oder eine heroische Handlung vollführen zu können. Und deswegen darf man natürlich auch von Ästhetik und allgemeiner Kunstwissenschaft nichts Unmögliches verlangen: sie erzeugt keine genialen Persönlichkeiten. Aber mittelbar vermag sie in mancher Richtung das Kunstschaffen zu beeinflussen, und vielleicht nicht in ungünstigem Sinne. Sie kann z. B. vor manchen Sackgassen warnen, manche Fehler vermeiden lehren; und damit spart sie dem Künstler unnütze Arbeit, manche Entmutigung und Enttäuschung. Aber welcher Künstler schafft denn nach ästhetischen Regeln? und wenn er dies täte, so würde auch gleich der Fluch nachfolgen: der glatte, langweilige Akademismus. Denn die Ästhetik kann sich doch nur an der Kunst der Vergangenheit oder der Gegenwart emporranken; denn da findet sie ihre Tatsachen vor; der wahre Künstler aber blickt in die Zukunft und gestaltet, prägt erst die Tatsachen, welche dann die Ästhetik — und meist sehr spät — in ihr System hineinverarbeitet. Will man sich eines Bildes bedienen, so darf man sagen: der Künstler eilt der Kunst der Gegenwart voran, der Ästhetiker hinkt ihr nach. Trotzdem dieser Vergleich für den Wissenschaftler wahrlich keine Schmeichelei bedeutet, muß ich doch ehrlich bekennen, daß ein gewisser wahrer Kern ihm nicht abzusprechen ist. Sicherlich „macht" die Ästhetik keinen neuen Stil, ebensowenig wie sie einen Künstler „macht". Aber eine solche Zumutung an sie zu stellen, ist falsch. In anderer Hinsicht kann sie gar wohl auch der Kunst der Zukunft dienen. Indem sie sichtend und sondernd ihre Gesetze entwickelt, gibt sie damit die großen, klassischen Traditionen der Kunst, gleichsam das Skelett, das Gerippe der Kunst, ohne das sie nicht gedeihen, nicht blühen, ja nicht leben kann. Und da kann schon der Künstler, der vielleicht unter der undurchsichtigen Wirrnis einander bekämpfender Richtungen leidet, einen freieren, weiteren Ausblick gewinnen, sich über das trübe Dunkel des Tages erheben zu einer leuchtenderen Zukunft; hier vermag er vielleicht eine ähnliche Beschwingung zu erfahren, wie sie — um einen Vergleich heranzuziehen — mancher Künstler schon von der großen Kunst der Vergangenheit beseligt erlebt hat. Beispiele, nicht Worte! das kann und muß man mir entgegenhalten. Ich glaube, daß es an Beispielen wahrlich nicht fehlt: wenn man bedenkt, wie viele und wie große Künstler ernst und tief um klare Einsicht in die notwendige Gesetzlichkeit ihrer Kunst rangen, und mit welch primitiver, roher und

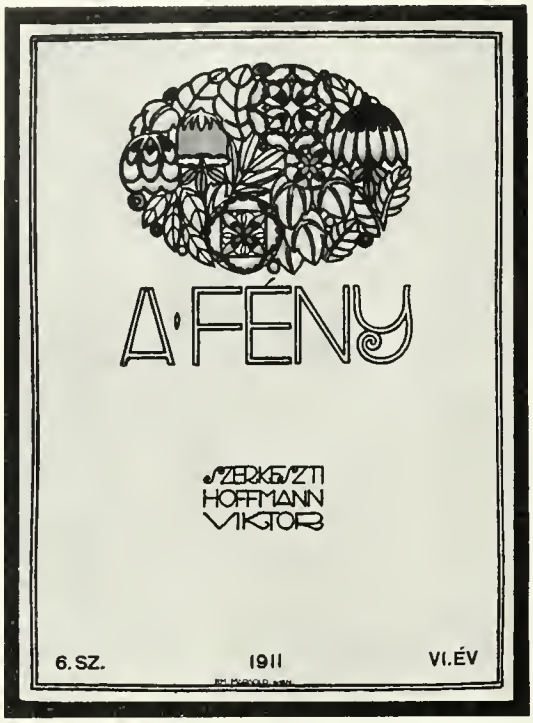
ARCHITEKT EMANUEL JOS. MARGOLD-DARMSTADT.

KAFFEE-SERVICE MIT REICH. DEKOR. ROT U. GOLD.

AUSGEFÜHRT VOM PORZELLANHAUS JOSEF BÖCK, HOFLIEFERANT—WIEN.

ARCHITEKT EM. JOS. MARGOLD—DARMSTADT. SPEISE-SERVICE. GRÜN, GOLD, SCHWARZ. AUSF: J. BÖCK WIEN.

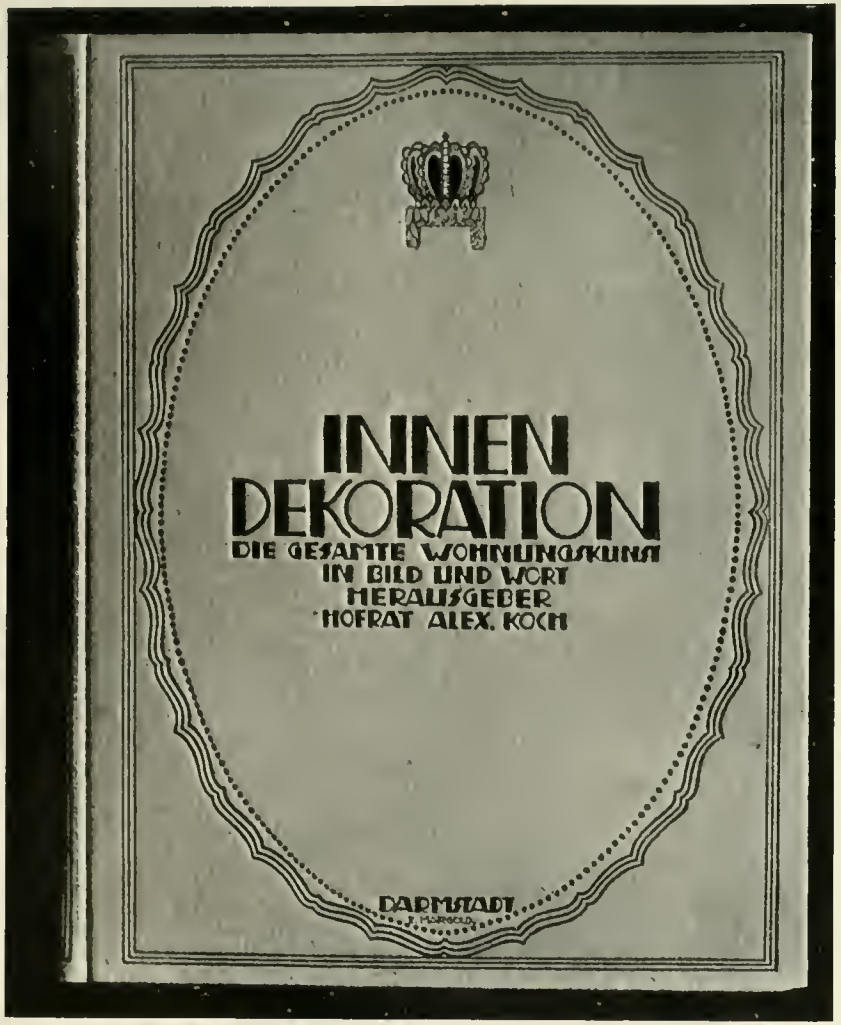
ARCHITEKT EMANUEL JOSEF MARGOLD DARMSTADT. TEE-SERVICE MIT REICHEM DEKOR. GRAU, BLAU, SCHWARZ.



ARCHITEKT EM. JOS. MARGOLD - DARMSTADT.

TITEL EINER UNGARISCHEN ZEITSCHRIFT.

ungeschliffener Ästhetik sie sich begnügen mußten, so darf man ohne Anmaßung sagen, daß die Ästhetik der Gegenwart weit Besseres, Gediegeneres und auch — worauf ja hier der Schwerpunkt liegt — Lebensnäheres zu bieten hat. Und wenn wir die stattliche Reihe der Künstlerschriften mustern, die nur die letzten Jahre gezeitigt haben, da müssen wir es immer nur mit wehmütigem Bedauern feststellen, wie die ringende Unklarheit unter dem Mangel ästhetischer Schulung zu keiner Erleuchtung sich durchkämpft, wie ausgezeichnete, vorzügliche Gedanken verworren bleiben, nicht ausreifen, ja widerspruchsvoll auftauchen, weil es an den primitivsten Grundlagen und an der nötigen Technik fehlt, diese Gedankenketten in gerader Linie fortzuspinnen. Und würde es etwa besser, wenn der Künstler eine ästhetische Ausbildung durchmachen würde? Darüber muß die Erfahrung entscheiden, und ich hoffe: sie wird entscheiden. An allen Akademien und an allen besseren Kunstschulen wird Anatomie getrieben, und auch an kunstgeschichtlichen Vorträgen herrscht kein Mangel. Keiner ist so verblendet, zu wähnen, daß Anatomie und Kunstgeschichte den Künstler machen; wohl aber ist die allgemeine Ansicht, daß diese beiden Disziplinen nützliche Hilfswissenschaften für den Künstler sind; und meiner Meinung nach wäre hier die Ästhetik als Lehrfach einzureihen. Von einem Ästhetikunterricht, der möglichst den realen Tatsachen des Kunstlebens an den Leib rückt und im Hinblick auf die besonderen Bedürfnisse des Künstlers eingerichtet ist, verspreche ich mir reiche und wertvolle Erfolge und glaube, daß jedenfalls derartige Versuche in größerem und systematischerem Maße betrieben werden sollten. Ich kann mich erinnern, daß Hermann Obrist in seiner Schule jede Woche einmal an einem Abend im großen Kreise seiner Schüler und Schülerinnen allgemeine ästhetische und künstlerische Fragen besprach, und daß hier zahllose Anregungen die Schüler empfingen. Auch ist es



ARCHITEKT EMANUEL JOSEF MARGOLD—DARMSTADT.

BUCHDECKEL MIT GOLDPRÄGUNG.

ARCH. EMANUEL JOSEF MARGOLD.
ENTWURF FÜR EIN FAMILIEN-GRABMAL. BEHAUENER BETON, SCHWARZE BLUMENVASEN.

ja eine bekannte Tatsache, wie viele junge Künstler an Universitäten und anderen Hochschulen ästhetische Vorlesungen hören, weil sie an ihren eigenen Bildungsanstalten dazu keine Gelegenheit finden. Und doch scheint mir dieser Weg verkehrt: das pädagogische Ziel einer Kunstakademie und einer Universität ist völlig verschieden; und ästhetische Vorlesungen an der Universität haben einem ganz anderen Zweck zu dienen und sind für ein ganz anderes Publikum berechnet, als solche, die sich an junge Künstler wenden würden, um ihnen für ihre Ausbildung nützliche Kenntnisse und wertvolle Anregungen zu bieten. Es ist ja auch die „Anatomie", die für angehende Mediziner vorgetragen wird, eine wesentlich verschiedene von der für Kunstakademiker. Wenn ich also diese Erörterungen zusammenfassen darf, so möchte ich noch einmal dem lebhaften Wunsche Ausdruck verleihen, daß man den Versuch wagen sollte mit der Einführung von Ästhetik-Vorlesungen an Kunstakademien! Schaden kann diese Reform sicher nicht, und meiner Meinung nach vermag sie sehr zu fördern und sehr zu nützen. Solange die Ästhetik auf den erdfremden Bahnen der Spekulation sich bewegte, und solange die empirische Ästhetik in ihren Anfängen steckte, da wäre ein derartiger Vorschlag verfrüht gewesen. Heute aber scheint uns die Ästhetik so weit reif, um ihren Einzug in die Kunstakademien halten zu können. Und so wie der junge Künstler von ihr innere Förderung erfahren kann, so wird sicherlich der Ästhetiker nicht minder gefördert werden in dieser lebendigen Wechselwirkung, in dem sich immer innigeren Anpassen an die wahren Bedürfnisse des Künstlers, in diesem spannenden Hineinhören in die gärende Werkstatt der Kunst.

Aber nicht in erster Linie für den schaffenden Künstler ist die Ästhetik berechnet, sondern vor allem für den Kunstfreund, der sich mit der naiven Hingabe an das Kunstwerk nicht begnügt, sondern nach einem Wissen strebt über die Bedingungen seines Genusses, über die Gesetzlichkeit der Kunst, über die Art des künstlerischen Schaffens und über sichere Wertungsgesichtspunkte. Von diesen Kenntnissen erhofft er nicht nur eine Bereicherung und Vervollkommnung seiner Bildung, sondern vor allem lockt ihn wohl ein praktischer Zweck: Vertiefung des Kunstgenusses, richtige Einstellung gegenüber der Kunst, gerechte Würdigung. Und sicherlich ist es ja das Ideal der Ästhetik, diesen Anforderungen in völliger Weise gerecht zu werden, wenn sie auch von diesem Endziele heute noch gar weit entfernt ist; aber deswegen darf doch kein Verzagen Platz greifen: manches scheint gewonnen, das in die gewünschte Richtung weist, das den hier geäußerten Bedürfnissen Rechnung trägt. Insbesondere dem Kunstkritiker dürfte schon heute die Ästhetik reiches und wertvolles Material liefern können, das ihn in den Stand setzt, mit schärferer Klarheit und größerer Sicherheit den Dingen entgegenzutreten. Und es erfüllt sich erst das Schicksal der Ästhetik, wenn sie aufhört bloß Wissenschaft zu sein und ins Leben eintritt: Hier werden auch sicherlich sofort ihre Schwächen und Lücken offenbar, aber indem sie sich dem Leben anpaßt, können die Schwächen beseitigt, die Lücken ausgefüllt werden. Wir wollen nicht eine wissenschaftliche Kunst oder eine künstlerische Wissenschaft! Jede Vermengung gereicht nur beiden zum Unheil. Aber wir wollen das Zeitwollen und den Ausdruck, den es in der Kunst findet, wissenschaftlich verstehen, um so nicht nach persönlichem Belieben über die Leistungen der Kultur zu urteilen, sondern gestützt auf sichere, wohl begründete Ergebnisse. Und nur so können wir mit Erfolg gegen das phrasenhafte, wortreiche Gerede ankämpfen, das gleich üppigem Unkraut alles Besinnen über Kunstfragen durchsetzt. Kunsterziehung darf nicht nur in die Breite und Weite führen, sondern vor allem auch in die Tiefe, damit sie nicht schließlich in Oberflächlichkeit und Trivialität versandet. Wenn heute eine Kunst aufstrebt, die nach strenger Gesetzlichkeit, nach der herben Notwendigkeit eines großen Stils mit allen Mitteln ringt, so müssen Wissenschaft und Kritik hier Hand in Hand mitgehen: nicht vorlaut sich vordrängend; durch verfrühten Tadel oder voreilige Begeisterung störend, sondern mit ihren Mitteln im Dienste der gleichen Aufgabe kämpfend.

DR. EMIL UTITZ.

E. J. MARGOLD-
DARMSTADT.

FINGERRING
GOLD M. PERLEN.

BÉCHOFF, DAVID & CO.—PARIS. HAUSKLEID
AUS SEIDENSTOFF MIT REICHER BUNTEN MUSTERUNG.

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN 1913.

JANUAR.

AUS DEN BERLINER KUNSTSALONS. Paul Cassirer will während der nächsten Zeit einige junge Privatsammlungen zur Ausstellung bringen. Es soll damit bewiesen werden, daß in Deutschland die Amateure der modernen Kunst mit Eifer und Geschick einzukaufen wissen. Den Anfang macht die Sammlung Reber, der Besitz eines rheinischen Industriellen. Was da in wenigen Jahren an Bildern zusammenkam, überrascht durch die Gleichmäßigkeit einer reifen Qualität und durch die gemeinsame Lebensart. Cézanne ist der Maßstab dieser Sammlung: die Vitalität der Linie, eine nervös gespannte Farbgebung, eine Leidenschaft, die sich im Kampf um die Form verblutet. Keusche Sensationen der Klassik empfangen wir vor diesen Bildern, die wie Glieder einer großen kosmischen Familie ineinanderfassen. Es ist ergreifend, zu sehen, wie sich Linien auftun von Cézanne bis zu den Helden des Barock. Eine kleine Leinwand, die dem Meister von Meßkirch gehören soll, zeigt deutlich, wie der Gefühlsdrang, der sich in dem französischen Systematiker entläd, schon vor Jahrhunderten naiv keimte. Solche Zusammenhänge überschauen, läßt die Revolutionäre der Gegenwart zu Erfüllern werden. Es ist ein Weg von dem altholländischen Kalff zu van Gogh; das läßt sich hier nachprüfen. Und wie Manet und Goya untereinander und beide mit Velasquez verwandt sind, das gibt den malerischen Phänomenen der einzelnen Bilder die Großheit des Gesetzmäßigen. Durch Manets „Knabe mit Hund“ und Goyas „Spinnerinnen“, durch die Stilleben und die Bildnisse des Cézanne empfängt die Sammlung Reber den Charakter eines Dokumentes der Malgeschichte. Die anmutigen Vibrationen des Monticelli und die sinnlichen Spiele Renoirs, dieses Watteaus der Impressionisten, girren wie Ranken in der Monumentalität solches Museums. — Gurlitt bringt die erste der Jubiläumsgaben im 25. Jahre der Regierung Wilhelms II. Es werden typische und besonders frühe Werke jener Meister gezeigt, die seit 1888 in diesem Salon zur Ausstellung kamen. Abermals sind es die Gemeinsamkeiten, die uns solch Nebeneinander von Vielen interessiert abwandern lassen. Von Corot ein Bildchen, das noch den schematischen Baumschlag zeigt, und das doch schon von einem Grün erfüllt ist, in dem das Temperament aller Landschaftseroberung sich zu regen scheint. Dann Courbet, in einigen Stellen fast kitschig und doch berstend vom Drang zum Propheten. Seine Kinder und Kindeskinder sind versammelt, Trübner, der schon 1876 mit fabelhafter Kraft Buchenstämme malte, Hagemeister, der rückwärts an Schuch und Leibl mahnt. Ganz zeitlos scheint Liebermann mit seinem Selbstporträt von 1901;

steht man aber vor seinem braunen „Kücheninterieur", das er 1876 gemalt hat, dann sieht man deutlich, wie er von Munkaczy kommt und wie Uhde (von dem ein entzückendes Kinderbildchen zu sehen ist) einst ganz nahe Verwandtschaft zu ihm hatte. — Zu solcher Verwandtschaftspsychologie verleitet uns auch die Kollektion von Arthur Kampf, die wir bei Schulte ansehen können. Nach den Themen und nach dem Vortrag werden wir an Menzel erinnert: Eisenwalzwerk, Hofball, im Detail und nicht ohne Witz gesehen. Daneben bleibt Düsseldorf mit seinem akademischen Historienbild zu spüren; Stevogts Bravour macht sich bemerkbar, und die dekorative Tendenz der Münchner Scholle scheint hier und da erstrebt. Man möchte doch lieber, statt an Menzel, an Meyerheim denken. Von diesem alten Berliner treffen wir im Künstlerhaus manch nette Schilderei. Idyllische Waldszenen, Zigeunerromantik und Tierbudenhumor, so etwa in der Art von Hackländer, diesem Romanschreiber einer weltmännischen Gartenlaube. BREUER.

LEIPZIG. Die Ereignisse im Leipziger Kunstleben sind in der Tat zu zählen. Es ist ein wenig gar zu still hier. Von jenen künstlerischen Wagnissen, die für den Berliner Kritiker tägliche Nahrung sind, erfährt man in Leipzig so gut wie nichts. Im vorigen Jahre brachte der „Verein Leipziger Jahresausstellung" unter dem Vorsitz Klingers („die Lia") etwas Bewegung in den Brei. Es scheint, als ob er sich auch in diesem Jahr zu regen gedächte. — Man tröstet sich damit, daß Leipzig noch heuer große Ausstellungen haben werde, z. B. die Intern. Baufachausstellung, und später (1914) die Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik. Aber die nützen den Leipziger Künstlern nur wenig; sie werden einmal da sein und nicht wiederkommen, sie sind zu allgemein, für alle Welt berechnet, nicht den besonderen Bedürfnissen der lokalen Produktion angemessen. Und man bedürfte doch sehr der Anregung. — Der fortschrittliche und gediegene Kunsthandel hat es hier nicht leicht. So sind auch die guten Ausstellungen selten. Im Januar wird man in der Kunsthalle P. H. Beyer & Sohn das graphische Werk von Félicien Rops in sehr reicher Auswahl sehen können. — Sonst kommt für ständige Ausstellungen nur noch der Kunstverein in Betracht. — Er feierte im Oktober und November sein 75jähriges Jubiläum mit einer vornehmen und gewählten Ausstellung. Es fehlte kaum ein Name der zeitgenössischen deutschen Malerei, aber man sah auch kaum ein Bild, das nicht schon anderswo die Kritik passiert hätte. Das Ereignis war, daß man aus dem Bestand dieser Kollektion glückliche Ankäufe für das Museum machte, so ein „Selbstbildnis" Liebermanns mit Strohhut, aus 1911; einen sehr schönen frühen Albert v. Keller, „Bildnis

BECHOFF, DAVID & CO. WINTERKLEID, PELZVERBRÄMT. ÄRMEL BUNT GEMUSTERTER SEIDENSTOFF.

der Frau von Le Suire"; einen Thoma; „Die Steinbrecher" von Sterl; ein hübsches Bildchen „Landhaus" von Th. Th. Heine; eine kleinere Bronze von Tuaillon u. a. — Im Dezember beherbergte der Kunstverein die dekorativen Gemälde und Plastiken von Sascha Schneider, die vordem in Dresden bei Arnold gewesen waren; ferner ein großes Bild „Badezeit", ein paar weibliche Akte, Porträts und Stilleben von Rysselberghe, der in Zeichnung und Farbe immer gefälliger wird; dann neben einigen verunglückten Arbeiten auch ungewöhnlich gute Plastiken des Karlsruher Bildhauers Georg Schreyögg, so das ausgezeichnete Bronzeporträt des Malers Altherr, einige Bronzeakte aus der Nachfolge Rodins, eine hübsche Majolika „Johannes". Endlich war da ein weiblicher Halbakt in dunkler Bronze von Hoetger, von bedeutenden Qualitäten. — Interessante Bekanntschaft machte man mit dem Leipziger Graphiker Erich Gruner, der einen radierten Zyklus „Judas" mit den dazu gehörigen Studien ausstellte. DR. EWALD BENDER.

BERLIN. Kürzlich fand in den Ausstellungsräumen der Wochenschrift „Der Sturm" eine Kollektivausstellung von Gemälden einer kleinen Malergruppe statt, deren Darbietungen einen besonderen Anspruch auf das Interesse der Allgemeinheit erheben, weil sie die Ideen und Anregungen der Kubisten und Futuristen über das philosophische Programm hinaus in künstlerischer Weise verarbeitet und zu wertvollen Resultaten geführt haben. Die drei Künstler dieser jungen bedeutsamen Vereinigung treten unter dem Sammelnamen „Die Pathetiker" vor die Öffentlichkeit. Wenn auch diese Bezeichnung für den ersten Augenblick unverständlich erscheint, so wird man doch bald erkennen, daß in ihr die Betonung des Erhabenen durch die Tiefe des Erlebnisses zu Worte kommen soll. Erlebt und in harmonischer Anpassung an das Erlebnis wiedergegeben sind vor allem die auf biblische Motive zurückgehenden Gemälde Jacob Steinhardts. „Der Tanz um das goldene Kalb" und „Lots Flucht" sind ihm unter kompositorischer und koloristischer Anlehnung an Greco nicht minder gelungen als seine hervorragende expressionistische Wiedergabe des „Jeremias". Hier klagt wahrhaft einer aus tiefster Verzweiflung und füllt die Landschaft mit seinen Klagen, daß Felsen und Bäume erschauern und sein Leid zu dem ihren zu machen scheinen. Ludwig Meidner kopiert zwar in seinem Selbstporträt noch allzusehr das bekannte Selbstporträt van Goghs, gibt aber in seinen übrigen Expressionen beachtenswerte Leistungen künstlerischen Ringens. Der „Weltuntergang" und die „Landschaft mit verbranntem Haus" sowie die grenzenlose Einsamkeit im „Hiob" kommen den Idealen des Expressionismus am nächsten. Seine Zeichnungen und die Graphik Steinhardts verfolgen neben einigen Gemälden Ludwig Janthurs die gleichen Wege nach der Vertiefung des Geistigen im Kunstwerk. Hie und da dürfte man noch etwas mehr Selbstzucht verlangen, aber das ernste Streben dieser drei Schlesier läßt uns gern über das noch Unvollkommene, das oft zu grotesken Übertreibungen führt, hinwegsehen und gibt uns die Hoffnung, daß aus der nüchternen Theorie der neuesten expressionistischen Bestrebungen eine neue Schönheit erwächst. DR. WALTER GEORGI.

DARMSTADT. Allgemeine Deutsche retrospektive Kunst-Ausstellung 1650—1800 Darmstadt 1914. Auf Veranlassung des Großherzogs wird in den Sommermonaten 1914 im Residenzschlosse eine große retrospektive deutsche Kunstausstellung stattfinden, die der Zeit nach dem Dreißigjährigen Kriege bis zur Ära Napoleons gelten soll.

Die geplante Darmstädter retrospektive Ausstellung, deren Organisation Herrn Prof. Dr. Georg Biermann-Darmstadt und den Herren Kommerzienräten Hermann und Theobald Heinemann in München übertragen ist, wird zum erstenmal aus der ungeheuren Produktion dieser Zeit all das an einer Stelle vereinigen, was einerseits im Sinne der Moderne lebensstark und interessant erscheint, was aber andererseits nicht minder auch die Kultur jener Epoche ihrer doppelten Eigenart nach vielsagend vertieft. So wird die Ausstellung nicht nur den Beweis zu erbringen suchen, daß auch in jenen anderthalb Jahrhunderten überall in Deutschland Künstlerpersönlichkeiten gewirkt haben, die es ihrer Qualität nach verdienen, der Kunstgeschichte zurückerobert zu werden, sondern sie wird hoffentlich auch zeigen können, daß schon in jener Epoche zahlreiche Ansätze zu einer durchaus modernen Kunstauffassung konstatiert werden müssen, die erst im 19. Jahrhundert ihre Fortentwicklung gehabt haben. Ihr Material wird die Veranstaltung ebenso aus dem Besitz der deutschen fürstlichen und privaten Sammlungen wie aus dem der öffentlichen Galerien schöpfen. — So darf man hoffen, daß diesem für die Erkenntnis unserer Vergangenheit so ungemein wichtigen Unternehmen, für das der Großherzog von Hessen als Veranstalter zeichnet, die Sympathie der weitesten Kreise und die Mitarbeit aller Kunstgelehrten und Museumsdirektoren zur Seite stehen werden. — Für den Sommer 1914 wird sich der hier angekündigten großen retrospektiven deutschen Kunstausstellung die längst in Vorbereitung befindliche Ausstellung der Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe zugesellen. Mit diesen beiden Veranstaltungen dürfte Darmstadt im nächsten Jahre unbedingt der wichtigste Anziehungspunkt für alle deutschen und wohl auch ausländischen Kunstfreunde sein. R.

DARMSTADT. Zu seinem 25jährigen Verlags- und Berufsjubiläum wurde Alexander Koch eine seltene Ehrung zu teil. Von namhaften Künstlern, Schriftstellern und hochstehenden Persönlichkeiten aus Deutschland und dem Auslande waren mehr als 250 Widmungsblätter eingesandt worden, die in zwei kostbaren Pergamentbänden vereinigt dem Jubilar überreicht wurden. Diese sinnige und unschätzbar wertvolle Sammlung umfaßt Kunstblätter, Zeichnungen, Radierungen, Aquarelle u. a. von Hans Thoma, Franz von Stuck, Peter Behrens, L. von Hofmann, Graf von Kalckreuth, W. Trübner, E. von Seidl, A. von Hildebrand, Hans von Volkmann, Adolf Hengeler, Eugen Bracht, Julius Diez, Hugo von Habermann, Fritz Erler, Adolf Münzer, Walther Georgi, R. M. Eichler, Ad. Niemeyer, Paul Bürck, Hans Unger, Bernhard Hoetger, Hanns Pellar, Carl Bantzer, O. H. Engel, Walther Püttner, Otto Ubbelohde, Oskar Zwintscher, Josef Wackerle, Ehmcke, Cissarz, Ludwig Hohlwein, Ernst Liebermann, Schultze-Naumburg, van de Velde u. v. a. sowie Widmungen in Prosa und Versen.

Einige der bemerkenswertesten Äußerungen mögen hier wiedergegeben sein:

An diesem, Ihrem Ehrentage darf die städtische Verwaltung nicht fehlen. Sie übermittelt durch mich zu dem 25jährigen Berufs- und Verlagsjubiläum die aufrichtigsten Glückwünsche. Ihrer Energie und Initiative ist es gelungen, die Zeitschriften „Deutsche Kunst und Dekoration", „Innen-Dekoration", „Stickerei-Zeitung und Spitzen-Revue", „Tapeten-Zeitung" zu gründen, auf ihrer Höhe zu erhalten und zu führenden Organen für die Gegenwart emporzuarbeiten. Der künstlerische Inhalt der Hefte ist im Verein mit der Sorgfalt und Klarheit des prächtigen Bildschmuckes als Kulturfaktor im Inland und Ausland anerkannt. So darf ich mit berechtigtem Stolz sagen, daß Sie durch Ihre Tätigkeit auch den künstlerischen Ruf der Stadt Darmstadt in vorbildlicher Weise gefördert haben. Möge es Ihnen vergönnt sein, in Ihrem künstlerischen Berufe so wie seither weiter zu wirken: Ihr Lebenswerk auf seiner Höhe zu erhalten und so national zu arbeiten zur Förderung deutscher Art, deutschen Kunsthandwerkes und deutscher Wohnkultur. Auf ein weiteres Blühen, Wachsen und Gedeihen der im Inlande und Auslande verehrten Darmstädter Kunstzeitschriften! OBERBÜRGERMEISTER DR. GLÄSSING-DARMSTADT.

*

„Wäre Hofrat Koch nur der feinsinnige Ästhet oder nur die willensstarke Persönlichkeit, sein Haus würde heute nicht den Weltruf besitzen, auf den auch unsere Stadt allen Grund hat stolz zu sein. Aber ein gütiges Geschick hat ihm beide Gaben in die Wiege gelegt und er hat verstanden, sie weise zu gebrauchen. Der Geschmack hat der Tatkraft die künstlerische Legitimation gegeben und die Richtung gewiesen; die Tatkraft wiederum hat die aus dem Geschmack geborenen Gedanken großzügig verwirklicht. So beglückwünschen wir Hofrat Alexander Koch als den Schöpfer eines Kulturwerks, der die Schönheit gesucht und sie gefunden hat." BÜRGERMEISTER MÜLLER-DARMSTADT.

*

Eine Baukultur ist undenkbar ohne Überlieferung, ohne künstlerische Erziehung. Baukünstler und Bauherren bedürfen ihrer. Nur wenn beide dem gleichen Ziel zustreben, ist ein harmonisches Werk zu erwarten. Daß heute so zahlreiche erfreuliche Leistungen der Baukunst anzutreffen sind, danken wir nicht nur der reiferen Einsicht und gesteigerten Tätigkeit der Schaffenden, sondern nicht minder der zielbewußten allgemeinen Erziehung zum Kunstverständnis. An der Spitze der dazu führenden Kulturbestrebungen sehen wir Ihren Verlag. Am 25jährigen Ehrentage wird keiner Ihrer Freunde fehlen, Ihnen die besten Glückwünsche auf weiteres, gleich erfolgreiches Wirken darzubringen, und zu diesen Freunden wollen Sie auch zählen die Fachprofessoren der Architektur-Abteilung an der Großh. Technischen Hochschule zu Darmstadt. HOFMANN, WICKOP, WALBE, PÜTZER.

*

Nur wer praktisch selbst das Feld der modernen Kultur bestellt hat, vermag die ungeheuren Schwierigkeiten abzuschätzen, die einer solchen Arbeit, wie sie Herrn Hofrat Koch gedankt wird, entgegenstehen. Was er geleistet und durch seine Zeitschriften für die deutsche Kunst gewirkt hat, wird im Buche der Geschichte unseres Volkes verzeichnet werden. Daß es seine ureigensten Ideen gewesen sind, denen er durch die Tat Ausdruck verliehen hat, daß dem opferfreudigen Mute auch der Erfolg beschieden gewesen ist, krönt seine Arbeit durch sich selbst. PROF. DR. G. BIERMANN-DARMSTADT.

*

Wer die Tätigkeit des Kochschen Verlages verfolgt hat, der kennt den Grundzug seines Wirkens; der lautet „Vorwärts". GEH. RAT PROF. CORNEL. GURLITT-DRESDEN.

*

Wenn Darmstadt eine Kunststadt von Rang und Ansehen geworden, so dankt sie dies nicht allein der auserlesenen und temperamentvollen Künstlerschar, die der Großherzog stets mit besonderem Geschick herauszugreifen und, wenn auch vorübergehend, an seine Residenz zu fesseln weiß, sondern gewiß nicht in letzter Linie der unermüdlichen Arbeit des Verlegers Alexander Koch. Was wären die Pappenheimer, wenn sie keinen Schiller gefunden hätten! PROF. DR. GUST. E. PAZAUREK-STUTTGART.

*

Ein österreichischer Volkswirt entbietet Herrn Hofrat Koch zur heutigen Feier herzlichen Gruß, Dank und Glückwunsch! Denn er hat uns eine der stärksten Kraftquellen der österreichischen Volkswirtschaft — das Schaffen unserer besten heutigen Künstler und Gestalter — fassen helfen. Die Heimat muß wieder einmal der Fremde danken. HOFRAT DR. ADOLF VETTER-WIEN.

*

Zu den starken Kräften, die mit einheitlichem Willen das neue deutsche Kunstgewerbe vorwärts und aufwärts geführt haben, zählt seine blühende Fachpresse, die beste ihrer Art vor allen übrigen Ländern. In ihr haben Sie seit Beginn der Bewegung in der ersten Reihe gestanden, allem Jungen, Frischen, Tüchtigen zugänglich, ein Förderer der Werdenden, auf der Wacht dafür, daß die Ziele und Maßstäbe sich weiten, daß das große Werk nicht nur in die Breite, sondern auch in die Höhe wachse. Die Freunde des deutschen Kunstgewerbes schulden Ihnen dafür Dank und wünschen, daß Sie noch lange mit gleicher Energie auf dem wichtigen Posten wirken mögen, den Sie sich selbst geschaffen haben. DIREKTOR PETER JESSEN-BERLIN.

*

Die „Deutsche Kunst und Dekoration" ist das wertvollste und wichtigste Archiv der neuen deutschen Kunst — durch die Auswahl und Schönheit der Abbildungen, sowie durch die Freiheit der Inter-

pretation unschätzbar für den Historiker und Kunstfreund. Möge dem sehr verdienstvollen Unternehmen des opferwilligen Herausgebers und Verlegers auch im nächsten Vierteljahrhundert seiner Tätigkeit aller Kitsch und alles üble Gemäcklertum erspart bleiben! UNIV.-PROF. DR. KARL MAYR-MÜNCHEN.

*

. . . . Bautest Brücken den Künstlern, viel goldene, rastlos . . . . Hast unermeßlich bereichert deutschen Boden für Kunst, edleren Sinn für das Heim!

DR. E. W. BREDT-MÜNCHEN.

*

. . . . Reiches Glück der Erdenkinder liegt in schöner Häuslichkeit. Heil dem Mittler und Erfinder einer neuen Wohnlichkeit! G. MUSCHNER-MÜNCHEN.

*

. . . . Papierne Bände hast Du so geschichtet, und doch hast Du ein Denkmal draus errichtet, das weithin in die Welt die Strahlen warf, das keine Zukunft übersehen darf! Denn allem, was an Kunst um 1900 die Zeit gescholten erst — und dann bewundert — auch umgekehrt, der Neuzeit bestem Leben hast du ein dauerndes Archiv gegeben . . . .

BAURAT HANS SCHLIEPMANN-BERLIN.

*

Wir dürfen Ihnen zu unserer Freude die Versicherung geben, daß wir Sie mit Stolz den Unseren nennen, daß Ihre Schöpfungen uns mustergültig und des höchsten Lobes würdig erscheinen. Ein gnädiges Geschick . . . . schenke Ihnen in steigendem Maße den wohlverdienten Erfolg und die Anerkennung nicht nur einer erlesenen Gemeinde, sondern auch der weitesten Kreise des deutschen Volkes.

DER VORSTAND DES VERBANDES DER FACHPRESSE DEUTSCHLANDS E. V.

*

Der Tüchtigkeit seine Hochachtung aussprechen zu dürfen, erfüllt einen immer mit Freude.

PROF. W. TRÜBNER-KARLSRUHE.

*

Wer von den Schicksalen der neuen deutschen Kunst berichten will, der kann an der Persönlichkeit Alexander Kochs nicht stillschweigend vorübergehen. Alexander Koch gehörte im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts nicht nur zu den Wegbereitern der Darmstädter Sieben, sondern er war selbst einer der Pioniere der neuen Zeit. Und er ist durch 25 Jahre hindurch in der Vorhut geblieben.

THEOD. VOLBEHR-MAGDEBURG.

*

Wer die gewaltige Entwickelung der deutschen Kunst und des deutschen Kunstgewerbes im letzten Vierteljahrhundert verfolgt, wird bewundernd anerkennen müssen, wie das durch diesen Verlag Gebotene nicht etwa den Entwicklungsgängen nachhinkt, sondern im Gegenteil vielfach erste Keime fördernd aufgreift. Und so sind die Werke dieses Verlages nicht nur unentbehrliche Dokumente zeitgenössischen Kunstschaffens, sondern sie haben dieses selbst in hervorragender Weise beeinflußt, allem Gesunden und Kräftigen sicheren Rückhalt bietend, durch Wärme der Begeisterung Freude und Anhänger werbend. DR. EMIL UTITZ-ROSTOCK.

*

Echter Kunst der Wegbereiter, jungem Werden ein Geleiter; wie Du wirktest, wirke weiter!

KUNO GRAF HARDENBERG-DRESDEN.

*

Wohl dem, der eine wunderreiche Fracht, die unbestimmt auf weitem Meere treibt, eh' sie der Wind nach Nord und Süd zerstäubt, als guter Lotse sorgsam eingebracht! PROF. FR. SCHUMACHER-HAMBURG.

*

Wenn man einst die Namen derer nennen wird, die an der Verwirklichung der modernen Kunst- und Kulturideale nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch mitgearbeitet und dafür gesorgt haben, daß die Ideen der Künstler Wurzel fassen und Früchte tragen konnten, dann wird der Name Alexander Koch nicht fehlen dürfen . . . . . Die Wohltat der Arbeit solcher Männer kommt der Allgemeinheit ebenso wie jedem einzelnen zu gute. Fast jeder von uns dankt den Unternehmungen Kochs irgend eine Förderung seines Wissens und Strebens. Und sie sich aus dem Kunstleben unserer Zeit wegzudenken, ist ganz unmöglich. Sie sind ein fester Bestandteil unserer Kultur, ein Wahrzeichen unseres Ringens nach Kultur geworden.

RICH. BRAUNGART-MÜNCHEN.

*

„Monsieur Alexander Koch, je voudrais que vous soyez Français!" PAUL POIRET-PARIS.

* * *

Die Technische Hochschule-Darmstadt überreichte Alexander Koch eine künstlerisch gestaltete Adresse, die folgenden Wortlaut hat:

Die 25 Jahre, auf die der Verlag Alexander Koch zurückblicken darf, haben auf dem Gebiete der künstlerischen Kultur eine Bewegung heraufkommen sehen, von der für die Zukunft Deutschlands Großes erwartet wird. Dies wurde möglich durch vielerlei wirkende Kräfte, nicht nur des Ersinnens und Schaffens, sondern auch jenes Wirkens und Vermittelns, wie es die Verlagsanstalt Alexander Koch zu dem ihren gemacht hat.

Dank und Anerkennung für diese Verdienste des Verlags um die große und gemeinsame Sache möchte in aufrichtigem Glückwunsche für die Zukunft zum Ausdruck bringen

Die Großh. Techn. Hochschule zu Darmstadt.

WICKOP.

* * *

Zahlreiche Briefe und Telegramme lauteten in gleichem anerkennenden Sinne:

Zum Jubiläum Ihres um die Förderung von Kunst und Kunstgewerbe so verdienten Verlages sendet beste Glückwünsche und hofft auf weiteres Blühen und Gedeihen WIRKL. GEH. RAT DÖNHOFF-BERLIN.

*

. . . . 25 Jahre stehen Sie in dem künstlerischen und kunstgewerblichen Leben von ganz Deutschland und haben seine Entwickelung in Wort und Bild nicht zum wenigsten gefördert. Eine Lebensarbeit liegt hinter Ihnen, die dem künstlerischen Ansehen des Reichs und noch mehr unseres Hessenlandes Geltung in der ganzen Welt verschafft und in dieser den Namen „Alexander Koch" bekannt gemacht hat. . . . DR. WAGNER, KREISRAT, DIEBURG.

*

. . . Sie haben durch die Erzeugnisse Ihres Verlages, die auf der ganzen Welt als führend und vorbildlich anerkannt werden, dem Fache der Kunstwissenschaft, das ich an der Landesuniversität zu vertreten die Ehre habe, aufs höchste genützt. Sieht doch grade die moderne Kunstwissenschaft ein besonderes Verdienst darin, so wie Sie es durch Ihre Werke und Zeitschriften getan haben, der frisch aufblühenden modernen Kunst die Wege zu bereiten. Und wenn die moderne Kunst trotz aller Widerstände zur Geltung gekommen ist, und sich unsere künstlerische Kultur gehoben hat, so ist Ihrer Tätigkeit das in erster Linie mit zu verdanken.

PROF. CHRISTIAN RAUCH-GIESSEN.

* * *

Se. Kgl. Hoheit Ludwig, Prinzregent von Bayern, verlieh Alexander Koch die goldene „König Ludwigs-Medaille für Wissenschaft und Kunst".

WILHELM LEHMBRUCK – PARIS.
»WEIBL. BÜSTE« IN STEINMASSE.

ULRICH HÜBNER LÜBECK. ZEICHNUNG: »HAFENSZENE«

DAS REICH DER ZEICHNUNG.

ZUR XXV. AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION.

Es gab noch keinen großen Künstler, der nicht das für ihn Entscheidende in der Zeichnung geleistet hätte. Durch die Zeichnung enthüllt sich der Künstler bis auf den Urgrund seiner Seele; er läßt uns teilhaben an dem Kampf, den er mit der Natur täglich führt, sie zu ergründen und sich gefügig zu machen. Die Zeichnung ist das treueste, das unfehlbare Dokument von dem Verhältnis des Künstlers zur Natur: ob er ihr dient, ob er mit ihr spielt, ob er ihr zur Selbsterkenntnis hilft, ob er sie begeistert, ihr höheres Sein zu enthüllen. Nach solcher vierfachen Art wären die Zeichner einzuteilen in: unkritische Naturalisten, Karrikaturisten, positive Analytiker, idealistische Rhythmiker. Wobei selbstverständlich zu bedenken bleibt, daß die Kunst noch niemals Neigung hatte, sich auf ein Schema zu dressieren und daß der Künstler als Einzelner meist ein Vielfältiger ist.

Gibt es überhaupt Naturalismus in der Kunst? Es kann ihn nur dem Willen nach geben, nie, was den tatsächlichen Effekt betrifft. Heute darf man sagen, daß nur schwache Künstler, und zwar mehr gezwungen als entschlossen den grobschlächtigen Naturalismus wollen.

Die Karrikatur war das nächstliegende, auch das am bequemsten zu handhabende Mittel, das erwachende Ich gegen die Natur zu distancieren. Wobei der Begriff des Karrikaturistischen nicht etwa so spezialistisch gefaßt sein will, wie das unsere Witzblätter tun. Karrikatur war jede bewußte, nach einem bestimmten System vorgenommene Abwandlung der Natur. Wobei der Ton auf System zu liegen hat. So wären etwa die griechischen Vasenbilder Karrikaturen zu nennen. Auch alle textilen Verarbeitungen naturalistischer Motive. Es gibt überhaupt keine gewerbliche Nutzung der Natur, die nicht durch das Medium des Karrikaturistischen geschehen wäre. Jedes Plakat, jede zur Dekoration bestimmte Zeichnung, jede mit Absicht humoristisch, grotesk, angelisch oder satanisch gefärbte Schilderei ist so verstanden: Karrikatur. Die Karrikatur ist nie

HANS MEID BERLIN. RADIERUNG: »LANDSCHAFT MIT REITERN«

endgültige Form, aber sie kann sehr reizvoll, amüsant und geistreich sein. Sie kann auch vom Pathos der Entrüstung oder der Menschenliebe getragen werden. Scheurich und Christophe sind Karrikaturisten jener amoureusen Klasse; Gulbransson und Heine gehören der sozialethischen. Das diesen vier Künstlern Gemeinsame ist die Umdeutung der Natur nach einem vorgesehenen Programm. Die karrikaturistische Handschrift wurde nicht aus der Natur abstrahiert, sie ist ihr vielmehr auferlegt worden. Die Natur wurde gestreckt, kostümiert, parfümiert, erregt, beruhigt, je nach den Absichten des Arrangeurs. Das kann mit großem, mit rarem und sublimem Geschmack geschehen sein, das kann Wirkungen von ungewöhnlicher Eindruckskraft ergeben. Das bleibt aber doch, und sei es auch nur in einem Zipfel, mehr etwas Gewolltes als etwas Gemußtes, mehr ein Karneval als eine neue und höhere Schöpfung. Freilich: es schwingen die Grenzen aller künstlerischen Provinzen. Es gibt Blätter von Heine, die trotz des witzig erstrebten Japanismus Dokumente unversehrten Menschentumes sind. Und Daumier gehört selbst als Karrikaturist zu den Helden des der Natur eingeborenen und nach Erlösung schreienden Rhythmus.

Es kamen Menschen, die der Natur skeptisch in das Antlitz sahen; sie entdeckten, daß das Zeichnen die Kraft der Analyse habe und aus

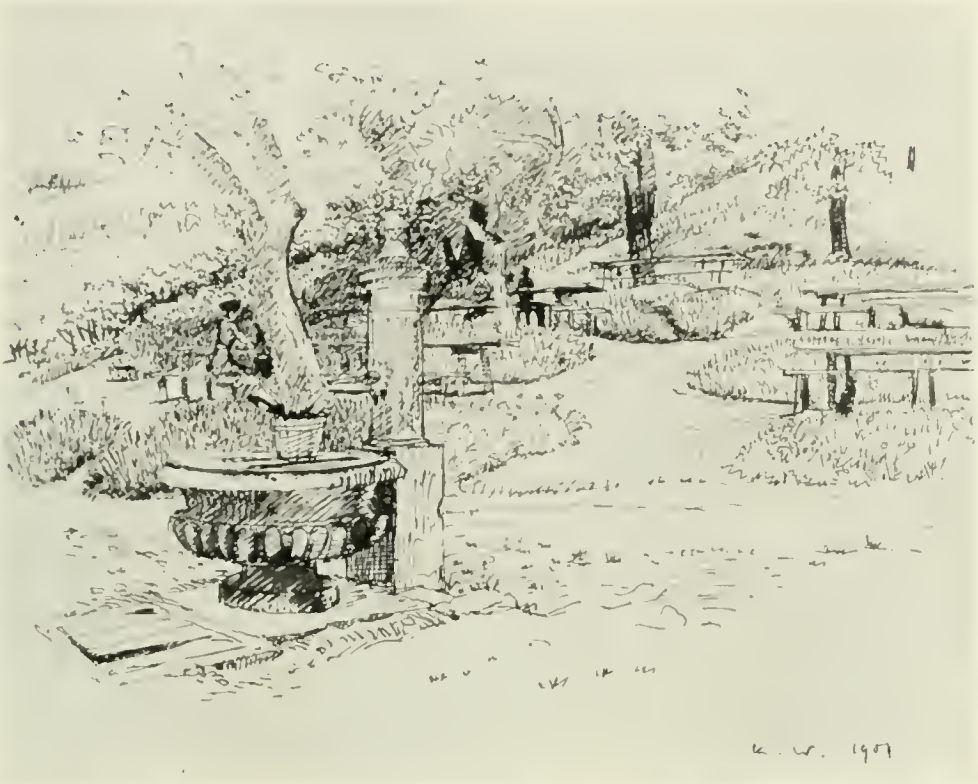
HONORÉ DAUMIER †

AQUARELL: »DIE VERTEIDIGUNG«

allem Gegebenen das Entscheidende von dem Zufälligen zu trennen vermöge. Die Zeichnung wurde zum Werturteil, zur Kunst des Fortlassens. Es handele sich nun nicht mehr darum, die Natur möglichst korrekt und addiert wiederzugeben, vielmehr darum, sie durch Reduzierung auf ein Minimum zur Wirkung eines Maximum zu bringen. Um zu erleben, wie solch positive Analytik gemeint ist, muß man an Liebermann geraten. Es genügt, eine seiner Radierungen vom Polo anzusehen: diese Pferde sind nur noch Kurven, nur noch Schriftzüge, und sind doch so lebendig, wie nur je ein springendes Vollblut es war. Zeichnen ist die Kunst der positiven Analyse. Herzlos muß der Zeichner sein und doch ergriffen von großem Gefühl, ein kalter Rechner und doch ein erregter Phantast. In Liebermanns Gefolgschaft mühen sich nicht wenige, Zeichner dieser Art zu werden. Einigen gelang es. Bei anderen hat man das Gefühl, daß sie, wie Scheffler klug sagt: „Lieber viel ausführlicher sein möchten, als sie es sind." Sie möchten gerne schildern, genau bis in die Einzelheiten, möchten Naturalisten sein; zwingen sich aber zur kritisch gesehenen und kurzgeschriebenen Impression, weil sie wissen, daß die Tugenden des Extraktes und der Formel den modernen Künstler bedeuten. In der Kunst aber sind die Wissenden stets die Geringeren; im höheren Sinne produktiv ist nur, wer unter einem vorbestimmten Muß sein Werk verrichtet. Es ist nun deutlich, daß jede der Natur abstrahierte Hieroglyphe zugleich eine Entklärung des Ideals ist. Nicht so, als ob ein besonders schönes Bild destilliert werden sollte, wohl aber so, daß nach Möglichkeit das Thema der Natur an den Tag kommt. Solch Thema wird in der Zeichnung linear zum Vortrag gebracht und als Rhythmus empfunden. Liebermanns Polospieler sind solch eine äußerste Anspannung und Freilegung der im Naturkomplex verborgenen Rhythmik. Was will es nun bedeuten, wenn Künstler, die sich gegen Liebermann und seine Art mehr oder weniger abwehrend verhalten, dies damit begründen: daß es ihnen unmöglich sei, die Natur zu kopieren,

ADOLF SCHINNERER - DEISENHOFEN. LITHOGRAPHIE: »SCHLITTSCHUHLÄUFER«

ERNST BISCHOFF-CULM—BERLIN. ZEICHNUNG: »KÄHNE« AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION.



KARL WALSER – BERLIN. ZEICHNUNG: »ST. PETERSINSEL«

RUDOLF GROSSMANN – BERLIN. AQUARELL: »TIERGARTEN« AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION.

MAX PECHSTEIN—BERLIN. RADIERUNG: »AM MEER«

daß sie vielmehr den ewigen Urkräften der vergänglichen Wirklichkeit nachspüren und die Musik des Rhythmus von den Schlacken des letzten Details befreien müßten. Es ist nicht immer Unverstand noch Anmaßung, was Künstler so sprechen und ihre tiefste Leidenschaft bekennen heißt. Wie entwirrt sich solche Unklarheit. Da wir längst erkannten, daß in der Kunst alle Grenzen fließen und schließlich (wie übrigens auch in der Sittlichkeit) alle Gesetze Reflexe von Gefühlen sind, so läßt sich schematisch keine Grenze ziehen zwischen denen, die den Rhythmus der Hieroglyphe als den Sinn der Kunst proklamieren und doch von den anderen als Naturalisten getadelt werden, und eben jenen anderen, die nach dem absoluten Klang der Klänge jagen und als Wilde verschrien sind. Impressionismus und Expressionismus durchdringen sich so vielverzweigt, daß man kaum begreift, wie der Streit dieser beiden Begriffe faktisch zu einem Kampf zweier Weltanschauungen wurde. Nun ist es aber so, daß Liebermann und Pechstein, ganz unbekümmert um die Qualität, als zwei Pole gegeneinander stehen.

Die Psychologie des Expressionismus, des Dranges auszudrücken, was das Ich auf der

OTTO FISCHER–DRESDEN.

RADIERUNG: »MOTIV AUS SCHREIBERHAU«

Natur an Melodien spielen möchte, ist nicht frei von Merkwürdigkeiten. Beinahe paradox möchte es einem scheinen, daß zum Exempel auch Pechstein nicht von der Natur getrennt sein kann, ja daß er geradezu mit dramatischer Glut das irdische Leben bejagt und nie genug versichern kann: er sähe es so. Woran man übrigens greifbar erkennt, was diese idealistischen Rhythmiker von den Karrikaturisten trennt. Die Karrikaturisten reckten die Natur bewußt nach einem vorgenommenen Schema; der idealistische Rhythmiker will sich von der Natur beschenken lassen, er steht vor ihr keusch und unbefangen, aber er wird nicht eher rasten, bis ihm das Letzte und Äußerste gegeben ist. Das Verhältnis des Rhythmikers zur Natur ist seltsam wie das eines Kämpfers zu seinen Feinden: er vernichtet sie und kann doch nur und will doch nur an ihnen gemessen sein.

An diesen Expressionisten läßt sich aber noch etwas anderes seltsam erfinden: sie wollen die reine Form und mühen sich doch um Aufgaben, die literarisch umschrieben werden können. Zuweilen wird einem beinahe die Täuschung, als ob Böcklin noch irgendwie lebendig ist, ja neu und gewandelt erwachen soll. Man besinne sich auf die Radierungen des Hans Meid, auf diese technisch raffinierten Blätter, in deren besten das Bukett des Guys duftet; sie sind so erhitzt durch theatralisches Gelüst, daß man

FRANZ CHRISTOPHE-BERLIN.

ZEICHNUNG, REPR.-RECHT VERLAG ULLSTEIN-BERLIN.

Die Entführung

PROFESSOR MAX LIEBERMANN–BERLIN.
RADIERUNG: »POLOSPIEL« VERLAG PAUL CASSIRER.

PAUL SCHEURICH-BERLIN.

»DER LIEBESBOTE« ZEICHNUNG.

E. BARLACH. ILLUST: DER TOTE TAG«

LITHOGRAPHIE. IM VERLAG PAULCASSIRER

AUS DER XXV. AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION.

LOVIS CORINTH-BERLIN.

»DIE REKONVALESZENTIN« ZEICHNUNG.

kaum verwundert wäre, Tritonen und Centauren auftauchen zu sehen. Und ebenso Beckmann. Er radiert wohl Straßenszenen nach dem Vorbilde des Manet; immer wieder aber drängt es ihn zu Kompositionen, die akademischen Ursprunges das literarische Pathos des Dostojewski suchen. Und ebenso Rößler; er zwingt uns, vor seinen wehenden und dampfenden Landschaften an Dehmel zu denken. Auch Pascin, wenn er Szenen aus den lustigen Häusern von Budapest in die nervöse Grazie einer Miniatur faßt, oder Barlach, wenn er die Schatten des toten Tages auf geängstete Menschen fallen läßt und die Schreie flüchtender Menschenseelen aus der Fläche quellen macht — stets ist es ein literarisches Thema, das dem rhythmischen der Natur als Kontrapunkt gesetzt scheint. Man mag es merkwürdig finden, daß so die Künstler, die ihr Programm nach dem Absoluten und nach der reinen Form heißen, gewollt oder nicht gewollt, jedenfalls aber getrieben vom Geiste der eingeborenen Bestimmung: Allgemein-Menschliches zur Erscheinung bringen. Wiederum ohne die Qualität zu messen, man besinnt sich vor Barlach auf die Sklaven und Sybillen des Michelangelo und vor Pechstein auf die Meeresseligkeit des Botticelli.

ROBERT BREUER.

✿

Die Technik ist im Kunstwerk nur Mittel zum Zweck, nie Selbstzweck. Sie ist das Handwerk in der Kunst, und das soll der Künstler lernen, gerade um nicht Handwerker zu sein. Eine folgsame Hand soll man sich erwerben, das kann nur durch viele Übung geschehen. . . . . .

Nur der ernste Mensch kann wahrhaft heiter sein. Der höchste Stil kommt der Natur am nächsten. Marées.

M. BECKMANN-
BERLIN.

LITHOGRAPHIE:
»TAUENTZIEN-
STRASSE«

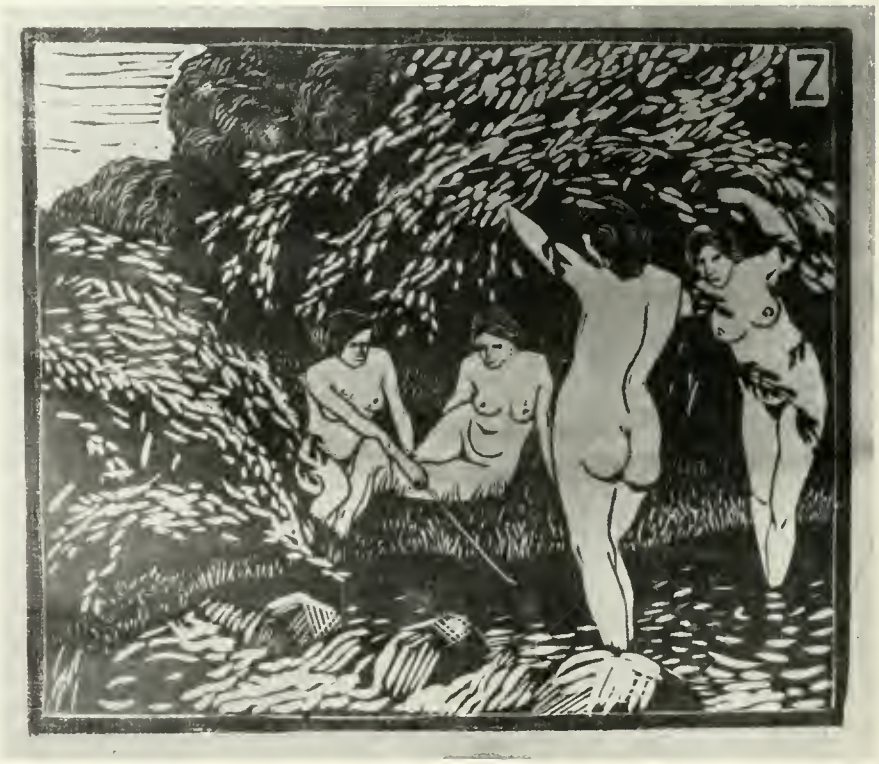
R. GROSSMANN
-BERLIN.

RADIERUNG:
»SENLIS«

HANS MEID-
BERLIN.

SELBSTBILDNIS
ZEICHNUNG.

KARL F.
ZÄHRINGER-
BADEN-B.
HOLZSCHNITT
»WALDBACH«



WILHELM LEHMBRUCK—PARIS.
»WEIBLICHER TORSO« BRONZE.

ALFRED LÖRCHER – STUTTGART. »SITZENDE WEIBLICHE FIGUR« GIPS.

ZWISCHEN GOTIK UND ROKOKO.

Nichts zeigt so gut, wie die neue deutsche, aus Frankreich kommende Plastik, daß das Formgefühl unserer Tage um Gotik und Rokoko seine Bahnen zieht. Die Eisenkonstruktion ist Gotik; das Ornament der Wiener ist Rokoko. Gotik und Rokoko haben das gemeinsam, daß sie durch konstruktive Logik die Materie vernichten; der Spitzbogen überwindet die Mauer, das Rahmen- und Rankenwerk wandelt die Wand in eine Illusion. Der zur Höhe stoßende Gewölbepfeiler ist ein Äußerstes an Tragfähigkeit bei letzter Minderung des Volumens. Die bewegten Beine eines Fauteuils ironisieren mit kokettem Mut die Grenzen der Standfestigkeit. Und nun denke man an die Turbinenhalle des Peter Behrens oder an Möbel von Pankok: die Vitalität von Gotik und Rokoko ist offenbar. Aber auch die Geistigkeit dieser beiden germanischen Träume. Die Gotik hebt sich zur Mystik der Seele. Auch in der Pathetik des Behrens schwingt die Sehnsucht zum Transcendentalen; auch Pankok, Endell und van de Velde wollen den erfühlten Rhythmus. Wir stehen zwischen Gotik und Rokoko. Das deutet uns Rodin mit verwirrender Gewißheit. Was sind die „Bürger von Calais" anderes, als wieder visionär gewordene Figuren der Heiligen von den Kathedralen. Was ist das „kauernde Weib" anderes, als eine erschütternde Neugeburt der wasserspeienden Dämonen. Was aber wäre die neue deutsche, aus Frankreich gekommene Plastik ohne Rodin, Maillol und Minne.

Wer an das Erwachen der Gotik im Schattengewirk der eisernen Rippen nicht glauben will, muß, wenn er ein Fühlender ist, durch die junge Schar der Haller, Lehmbruck, Engelmann, Albiker und Gerstel überzeugt werden. Wer konnte Lehmbrucks „Kniende" ansehen, ohne

RICHARD ENGELMANN BERLIN. »DIE TRAUERNDE« KALKSTEIN.

an die groteske, fast hysterische Entrenkung jener Figuren zu denken, die das Architektonische in plastische Nervosität auflösen, wie das in Chartres, in Reims, an St. Gudule und Notre Dame zu erleben ist. Wer fühlt vor Hallers Even nicht die gebundene Erregung, die jene Auferstehenden und Verdammten oder die knospend quellenden Leiber der „Kirche" und „Synagoge" aus dem Steinernen in das Fleisch drängte. Es lastet über allen diesen Neuen und Suchenden etwas von der rührenden Scheu junger Tiere; sie wagen es noch nicht, sich laut zu regen, als fürchteten sie, durch ein Zuviel, vielleicht gar schon durch ein Anheben ihr Gleichgewicht zu stören. Ein Gleichgewicht, das aus der Harmonie eines innerlichen Tönens zu keimen scheint. Alle diese Neuen und Suchenden horchen in sich hinein; die bildhauerische Belebtheit der Epidermis ihrer Werke ist wie ein Reflex eingeschlossener, nach außen wellender Musik. Diese flächige Ziselierung der Haut gibt den Figuren einen in Süße diskreten Schauer. Es ist wie ein Spiel des Rokokos über den Tiefen versonnener Empfindung. — Die gotische Plastik war in die Architektur gebunden; das Rokoko hatte (ausgenommen die Vibrationen des Porzellans) überhaupt keine Bildhauerei des Runden, weil es bereits in seinem konstruktiven Gerüst und in seinem Raumgefühl Plastik war. Die Rundplastik gehört den kühlen Zeiten der Klassik. Das gotische Figurengewimmel entkeimt dem Stein, hebt sich nur zur Hälfte daraus hervor und bleibt, auch wenn es faktisch freisteht, dem Baukörper verschwistert. Es scheint das Dogma von der Notwendigkeit der absoluten Rundung für die ganze Periode der gotischen Plastik nicht dagewesen zu sein. Es scheint sich auch bei der neuen deutschen Plastik keine Geltung verschafft zu haben. Die meisten dieser Figuren wollen weniger gedreht und umschritten, als im rahmenden Zusammenhang, wie ein Ornament höchsten Grades, frontal betrachtet werden. Und doch wiederum sind sie alle ein Element des Tanzes innerhalb der Stabilität des tatsächlichen oder des hinzuzudenkenden

BILDHAUER H. HALLER PARIS.

PLASTIKEN IN KUNSTSTEIN.

Bauwerkes. Die moderne Plastik verlangt nicht minder heftig als die moderne Malerei nach dem innigsten Zusammenhang mit dem Räumlichen. Das bedeutet zugleich eine Beschränkung, wie eine Erlösung. Eine Beschränkung der letzten Reste akademischer Virtuosität und abstrakter Formbestimmung; eine Erlösung zur Sinnlichkeit, die nun nicht mehr fürchten muß, im Augenblick zu zerflattern, eine Erlösung von der erzwungenen Gefühlskälte, da jedem Überschwang die sicheren Grenzen des Architektonischen gesetzt sind. Zwischen Gotik und Rokoko kreist die neue deutsche, aus Frankreich gekommene Plastik. — ROBERT BREUER.

Alles Neue in der Kunst wird als ein Ärgernis geboren; als ein Ärgernis, das den einsichtigen Kunstfreund meist zu einer Art von Gewissenserforschung anregt, während es den Philister nur zu einer Äußerung des Hochmutes reizt. Denn es ist ein Kennzeichen des Philisters, sagte Hans Thoma einmal, daß er nicht versteht, wie es Dinge geben kann, die er nicht versteht.

Glücklich das Land und das Volk, das immer noch Künstler gebiert, die vielen ein Ärgernis werden, als Herolde neuer Gesetze. . . . . Hagelstange.

ADOLF AMBERG· BERLIN.

»NAJADE« BRONZE.

SÄMTL. PLASTIKEN AUS DER XXV. AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION.

PROFESSOR EMANUEL von SEIDL–MÜNCHEN.
»TEEHAUS« FRAU GEHEIMRAT J. v. SIEGLE-AMMERLAND.

PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL- MÜNCHEN. TEEHAUS FRAU J. V. SIEGLE AMMERLAND.

ALTE STÄDTE UND MODERNE ARCHITEKTEN.

VON FRANZ SERVAES.

Es ist jetzt ein sehr kritisches Stadium für unsere alten Städte. Denn die moderne Architektur schreitet rastlos vorwärts, kann und will sich in ihrem Gang nicht hemmen lassen, und es entsteht nun die Frage: wie wird sich ein Ausgleich vollziehen zwischen diesen beiden einander so entgegengesetzten Faktoren?

Eine allgemeine Antwort hierauf läßt sich überhaupt nicht geben. Wenn irgendwo, so kann gerade hier nur von Fall zu Fall entschieden werden. Was in einer Großstadt möglich ist, wird in einer kleineren Stadt vielleicht höchst unstatthaft sein. Was im Norden sich zwanglos eingliedert, wirkt in südlicher Gegend möglicherweise „wie ein Faustschlag". Was vom Barock geduldig ertragen wird, wird vom Empire oder von der Gotik jedenfalls heftig abgelehnt werden. Und wo ein Meister eine kühne neue Kombination gewagt hat, da kann es äußerst gefährlich werden, wenn ein Stümper sich herausnimmt, in seine Fußstapfen zu treten. Also Dornen, wohin wir greifen. Schematisch ist diese Frage ganz und gar nicht zu erledigen.

Aber es werden Anforderungen laut. Und heftige Warnungssignale ertönen. Da diese füglich den alten Baudenkmälern, deren Physiognomie ja im wesentlichen unveränderlich ist, nicht gelten können, so richten sie sich naturgemäß an die Adresse derer, die da in unserer eigenen Zeit an geschichtlich vornehmen Stätten mit neuen Bauten sich hervorwagen. Da ist denn zunächst ein besonders böser Haken: es kann im Zentrum dichtbesiedelter Großstädte kaum je neu gebaut werden, ohne daß vorher

PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL– MÜNCHEN. AUS DEM TEEHAUS J. V. SIEGLE – AMMERLAND.

niedergerissen wird. Das Niedergerissene oder Niederzureißende hat aber immer wenigstens das Eine für sich, daß es ein Altgewohntes, im Stadtbilde Feststehendes, daher gewissermaßen Unkritisierbares, jedenfalls längst nicht mehr Kritisiertes ist. Jedermann weiß, was er daran hat. Und wenn er auch im täglichen Vorüberschreiten nicht jedesmal einen Liebesblick dafür übrig haben mag, so fühlt er sich doch gewissermaßen herausgefordert, jedenfalls beunruhigt, wenn er hört, daß die gewohnten Linien aus dem Stadtbilde schwinden, die vertraute Stätte, deren Schwelle und Treppen vielleicht von Vielen betreten wurden, in Schutt sinken soll. Und mit bangen Lippen fragt er sich: was soll dafür an dessen Stelle treten? Diese Frage ist gewiß nicht unberechtigt. Es sind in der Hinsicht im großen wie im kleinen oft abscheuliche Geschmackssünden begangen worden, und es ist gut, daß allmählich die Gesinnung wach wird, dergleichen zu verhindern. Mit systematischem Eifer bemüht sich dahin, wohl in jedem Lande und jeder Provinz, eine behördlich geschützte Kommission zur Erhaltung alter Baudenkmäler, die nützliches leistet, mag sie sich auch oft mit platonischen Protesten begnügen müssen. Denn wo das Finanzinteresse erst reger angefacht oder gar der Spekulationsteufel erwacht ist, da pflegen im bildungsstolzen Deutschland Bedenken künstlerischer Art oft mit überlegener Miene als müßige Spinnwebefängereien abgefertigt zu werden.

Indes man soll sich zehnmal besinnen, ob man das Recht hat, ein altes, charaktervolles Gebäude, mag es auch keinen beträchtlichen Kunst- oder Erinnerungswert darstellen, der Vernichtung anheimzugeben. Erst wenn alle einschlägigen Faktoren dafür sprechen — wobei Verkehrs-, Hygiene- und Komfort-Rücksichten besonders ins Gewicht fallen — soll man den Stab brechen, dann allerdings auch der eigenen Zeit ihr Recht vorurteilslos zuteil werden lassen. Damit kommen wir ins Zentrum unserer Frage. Denn was das Recht unserer Zeit gegenüber dem durch die Summe der Vergangenheit bestimmten, überall sichtbaren archi-

PROFESSOR EMANUEL von SEIDL—MÜNCHEN.

AUS DEM TEEHAUS FRAU GEH. RAT J. v. SIEGLE AMMERLAND.

PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL MÜNCHEN. TEEHAUS J. V. SIEGLE AMMERLAND.

tektonischen Lokalstil einer Stadt bedeutet, darüber gehen die Meinungen weit auseinander. Die am häufigsten vertretene Auffassung geht dahin, daß die Kunst des modernen Architekten sich dem geschichtlich ausgeprägten Baucharakter der jeweiligen Stadt oder einer bestimmten Stadtgegend anzupassen und einzuordnen habe; daß also beispielsweise ein neues Postgebäude in einer mit vielen Renaissancebauten gesegneten Stadt im Stil der deutschen Renaissance zu errichten sei; oder daß ein in der Nähe eines gotischen Domes zu erbauendes großes Bankgeschäft die moralische Verpflichtung habe, sich, unbeschadet eines etwaigen konfessionellen Gegensatzes, tunlichst frommer gotischer Bauformen zu bedienen. So wünschte man beispielsweise in Wien, daß das gegenüber der spätbarocken Karlskirche geplante städtische Museum nach einer stilistischen Harmonie mit dieser Kirche zu streben habe, gleichviel ob der moderne Sinn dieses Gebäudes sich mit barocken Formen innerlich verträgt oder nicht. Und was dergleichen Beispiele mehr sind. Die Beispiele verraten bereits das sich ergebende peinliche Dilemma. Moderne Bauten, zumal öffentlichen Charakters, sind ja keine bloßen Schöpfungen der Laune, bei denen der Architekt seine Einbildungskraft beliebig spazieren führen kann, sondern sie verfolgen im eminentesten Sinne praktische, zielvoll umrissene Zwecke, als deren architektonischer Ausdruck sie dastehen sollen. Es handelt sich da um die denkbar vernünftigste Raumausnützung, um die Nutzbarmachung aller durch die neuere Zeit geschaffenen Erleichterungen und Bequemlichkeiten, um die beste und gesündeste Licht- und Luftzufuhr, und um noch viele andere solche Dinge. Am Grundriß hängt das ganze Gelingen eines solchen Gebäudes. Und der Grundriß, wenn er völlig organisch durchdacht und zweckvoll erschaffen ist, schafft sich seinerseits die äußere Physiognomie, gleichwie der innere Bau und Charakter eines Menschen sich in der Formung seiner Gliedmaßen und im Schnitt seines Gesichtes ausprägen. Je besser, gründlicher und ehrlicher hier alles gemacht ist, je imponierender der künstlerische Wille ist, der hier durchgreift, umsomehr ist alle bloße Zufälligkeit ausgeschlossen, um so zwingender finden sich Inneres und Äußeres eines Gebäudes zu einer unveränderlichen stilvollen Einheit zusammen. Die Straßenfront und der gesamte

PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL

HAUS ALFF IN STOLBERG RHEINLAND.

Aufriß eines Gebäudes sind also, wo es sich um ernsthafte künstlerische Arbeit handelt, nicht willkürlich bestimmbar, sondern der notwendige Ausfluß und Ausdruck des inneren Lebens und Zweckgefühls eines Gebäudes. Alle fruchtbare Arbeit unseres Zeitalters in architektonischen Dingen ist darauf gerichtet gewesen, diesen unlöslichen Zusammenhang zwischen Innerem und Äußerem künstlerisch herauszuholen und zu betonen.

So haben unsere modernen Architekten gearbeitet, und dies ist ihr Stolz. Sie haben nichts um irgendwelcher Windbeutelei willen, sondern alles der Sache zuliebe getan. Natürlich rede ich hier nur von den Besten, weil man in der Kunst nur von diesen reden darf. Und nun frage ich: was sollen diese ganz aus sich selbst und aus ihrer Zeit hervorgewachsenen, schaffenden Männer tun, wenn man an sie das Ansinnen stellt, sie sollen alles, was sie mit dem Blut ihres Geistes geschaffen haben, all ihr Gutes, Eigenes, Neues und Notwendiges beiseite setzen, sich irgendwelchen Vergangenheiten, die mit dem Lebensgefühl unserer Zeit nichts zu schaffen haben, unterordnen und im „Stil" irgendwelcher für uns erledigten Bauperiode bauen? Diese Männer können hierzu bloß lächeln und den ehrenvollen Auftrag dankend zurückgeben; vielleicht mit dem höflichen Hinweis darauf, daß genügend tüchtige Handwerker vorhanden sind, die einen auf einen bestimmten historischen Stil laufenden Auftrag promptest zu erledigen „in der Lage sind".

Die Sache steht also so, daß, je origineller und selbständiger ein Baukünstler ist, er umsoweniger als ausführender Architekt in einer

PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL—MÜNCHEN.

HAUS ALFF IN STOLBERG. »DER EINGANG«

PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL MÜNCHEN. HAUS ALFF IN STOLBERG. »DIE AUFFAHRT«

alten Stadt zu verwenden ist, wofern diese auf die getreue Erhaltung ihres historischen Stilcharakters, auch bei neuen Repräsentationsbauten, entscheidenden Wert legt. Ist aber hiermit die ganze Bewegung, die auf stilgerechte architektonische Wiedergaben gerichtet ist, nicht im prinzipiellen Sinne erledigt? Denn was ist das für eine Kunst, bei der die Künstler nicht mehr mittun können und die Handwerker vorschieben müssen? Es erhellt ganz von selber, daß hier Wertvolles überhaupt nicht geschaffen werden kann, sondern daß, was hier entsteht, für den Schein und für den Moment und für die Beruhigung kurzsichtiger und schwungloser Pedanten hingestellt wurde. Es ist nun einmal ein unumstößliches Gesetz aller Kunst, daß sie stets nur in lebendiger Fühlung mit den impulsiven Kräften ihrer ganzen Zeit entstehen kann. Und darin macht die Architektur nicht nur keine Ausnahme, sondern sie ist wohl dessen schlagendster Beweis. Überall ist sie der zwingendste Ausdruck der praktischen Lebenstendenzen einer Zeit.

So sollen also unsere alten Städte, bei dem großen Prozeß ihrer Umwandlung in moderne Stadtwesen, der gewichtigen Beihilfe schöpferischer Baukünstler gänzlich entraten? Aber ganz und gar nicht! Sie sollen ihnen bloß nicht falsche Aufgaben stellen, sollen vor allem von ihnen nicht die Opferung ihrer künstlerischen Eigenpersönlichkeit verlangen. Männer wie Messel und Ludwig Hoffmann in Berlin haben ja grade dadurch ihre besten Erfolge zu erzielen verstanden, daß sie, ohne von ihrer Selbständigkeit etwas zu opfern, das Neue mit dem Alten in einen bestimmten Einklang brachten. Freilich hatten sie den Vorteil, daß sie an biedermeierliche und Empire-Formen anknüpfen konnten, die unserem modernen architektonischen Empfinden am verwandtesten sind. Indes sie haben diese Formen nicht übernommen, sondern weitergebildet und haben jedenfalls ihr Hauptziel, etwas ganz aus dem Charakter unserer eigenen Zeit Entstandenes hinzustellen, nie aus den Augen verloren. Weit schwieriger liegen die Verhältnisse in Wien, wo vielfach das Barock maßgebend ist, das für die Verkörperung moderner Baubedürfnisse so gut wie gar keine Vorbildlichkeit darbietet; das sich auch in sich selber völlig ausgelebt hat und keinerlei neue Entwicklungsmöglichkeiten enthält. Eine stilistische Anknüpfung kann nur zu architektonischen Phrasen führen, zu einem Widerspruch zwischen dem lebendigen Zweck des Gebäudes und seinem Formausdruck. Etwas Organisches jedenfalls ist hier nicht möglich. Besonders gewitzigte Architekten haben freilich versucht, bei sonst durchweg modern gehaltenen Gebäuden im

Dekor Barockmotive nur ganz leise anklingen zu lassen, um hierdurch gleichsam den Zusammenhang mit dem Alten zu wahren und den Kontrast gegen unsere eigene, ganz anders fühlende Zeit minder rauh empfinden zu lassen. Aber wozu derlei subtil abgewogene Künsteleien, die doch nur einem pfiffigen Gehirn, nicht phantasievoller künstlerischer Beseeltheit entstammen können? So möge man doch lieber ehrlich eingestehen: Mit dem Barock und dem Rokoko können wir nicht paktieren, wir müssen etwas von Grund aus anderes machen. Aber, wird man einwerfen, der Charakter der alten Stadt, die geheiligte Tradition! — Über Bord werfen, meine Freunde, wenn derlei zu nichts anderem dienen kann, als die lebendige Kunst einer neuen Zeit in ihrer natürlichen Bewegungsfreiheit zu hemmen, und zu drosseln! Es ist

PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL—MÜNCHEN. HAUS ALFF IN STOLBERG. »TERRASSEN-FASSADE«

PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL—MÜNCHEN. HAUS ALFF IN STOLBERG.

zehnmal besser, neben eine alte Barockkirche ein neues Gebäude in organisch aus unserer Zeit erwachsenen Formen zu setzen, als eines in einem falschen und erlogenen Barock. Das Falsche neben dem Echten wird, auch bei korrektester Stilnachäffung und unpersönlichster Unterwürfigkeit, stets einen unreinen Klang abgeben, wie allemal, wo das Schwächliche neben das Starke sich stellt. Nein, neben das Starke gehört stets nur auch wieder ein Starkes, neben das Eigene ein Eigenes, gleichviel welchen Stiles. Die beiden Gebäude werden sich, wenn sie nur beide von ganzen Künstlern herrühren, aller äußeren Stilverschiedenheit zum Trotz, schon ganz gut vertragen und je länger sie nebeneinanderstehen, desto besser. Denn das ist das Eigentümliche bei guter Kunst, daß sie sich gegenseitig immer miteinander verträgt, sie stamme auch aus einander fremdesten Weltteilen und Zeiten. Eines lebt sich auf das Andere gleichsam ein, und wenn erst einmal beides „historisch" geworden ist, dann wird der Kontrast, der heute vielleicht noch stark in die Augen springt, allmählich immer gelinder und schließlich bloß zu einer milden Pikanterie geworden sein. Bejammern wir heute etwa alte Kirchen, die romanisch begonnen, gotisch fortgesetzt, mit einem Renaissanceportal geschmückt und mit einem Barockdach gekrönt wurden? Wir lieben sie um so mehr, weil jedes Zeitalter in naiver, gesunder Eigensucht seine Signatur daran gelassen hat. Damit soll nun keineswegs gesagt sein, daß es für einen modernen Architekten eine Großtat sei, durch recht krasse neue Formen ein benachbartes altes Bauwerk gleichsam zu verhöhnen. Im Gegenteil, wir werden den Takt und die feine Gesinnung zu schätzen wissen, die alles protzige und sich brüstende Hervorkehren des Kontrastes vermeidet, die vielmehr schlicht und wahrhaftig, aber um so überzeugender dasjenige hinbaut, was der Sache nach hingebaut werden muß. Nicht dadurch ist man modern, daß man provokant ist, sondern lediglich dadurch, daß man den Zeitbedürfnissen genügt. Aber auch das Schlichteste und Natürlichste, so lange es ungewohnt ist, vermag die Zeitgenossen zu ärgern. Ein modernes Geschäftshaus etwa, das mit hochgestreckten Mauerpfeilern und vielen hohen Fenstern der bequemen Raumeinteilung und günstigen Lichtzufuhr dient, kann, ohne daß es irgend etwas Ungehöriges ent-

hielte, bloß darum ganze Batterien von Flüchen gegen sich entfesseln, weil seine nackte Schlichtheit gegen den veralteten Schwulst einiger Nachbarhäuser deutlich absticht, oder vielleicht gar ein nahes Barockmonument, mit verwegen über Wolken turnenden Englein und Heiligen, durch seine bloße Existenz zu verleugnen scheint. In solchem Falle muß man die Entrüstungswogen eben ruhig dahinbrausen lassen. Ist das neue Kaufhaus wirklich gut, so wird es mit Sicherheit seine mittelmäßigen Nachbarn überleben und nach hundert Jahren mit dem jetzt scheinbar so feindlichen Barockdenkmal engste Freundschaft schließen. Ist es schlecht, so wird es wieder verschwinden. Denn die Zeit wird kommen, die gegen diesen „alten Kasten" so respektlos sein wird, ihn niederzureißen.

Dies sind nun scheinbar sehr radikale Ansichten, die hier vorgetragen werden. Und doch bezwecken sie nichts anderes, als der Kunst unserer Zeit die Lebensluft zu lassen, deren sie zu ihrer Entfaltung dringend bedarf. Sie bauen sich auf dem Glauben auf, daß das Echte und Notwendige in der Kunst allemal auch das Dauernde und darum das Harmonische ist, nicht bloß in sich selber, sondern auch in seinem Verhältnis zu anderem. Eine alte Großstadt, wie etwa das so sehr an Traditionen hängende Wien, kann ja die Umwandlung in eine moderne „City" garnicht von sich abwehren, weil ihre ganze Existenz und Entwickelungsmöglichkeit davon abhängt, daß sie mit der Zeit Schritt hält. Soll sie sich etwa selbst für ein Museum erklären, das anzutasten Frevel sei? Damit hätte sie sich selber lebendig begraben. Eine kleine, in den Winkel gestellte Stadt, wie etwa das liebliche Rothenburg ob der Tauber, kann man mit künstlichen Mitteln in seinem alten Geschichts- und Stilcharakter konservieren. Hier kommt es gar nicht darauf an, daß moderner Pulsschlag sich zur Geltung bringe, im Gegenteil, hier wird ein jeder gern von vergangener Romantik träumen. Aber wo dieses Träumen verwehrt ist, wo täglich Weltgeschichte gemacht wird, wo die Maschinen dröhnen und die Automobile rasen, da will unsere Zeit auch in der Baukunst sich ausgedrückt sehen, da will sie wahrhaft lebendig sein. — F. S.

PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL – MÜNCHEN. HAUS ALFF IN STOLBERG.

WERKSTÄTTEN BERNARD STADLER–PADERBORN.
ENTW: M. HEIDRICH. »DAMENZIMMER« VERKAUFSSTELLE A. POLICH.

WERKSTÄTTEN B. STADLER › PADERBORN. »DAMENZIMMER« AUG. POLICH LEIPZIG.

DIE SEELE DES HOLZES.

ZU NEUEN ARBEITEN DER PADERBORNER WERKSTÄTTEN.

Möbel werden aus Holz gemacht. Man kann darum für sie kaum ein größeres Lob finden, als dieses: sie erlösen die Seele des gewachsenen und nun scheinbar toten und zerschnittenen Stammes; sie erlösen durch die Offenbarung der Konstruktion die Energien des Wurzelns und des sturmfesten Emporstrebens, die das Wesen des Baumes umschlossen. Sie erlösen durch die Offenbarungen der flächigen Furniere das Spiel der Sonnengluten, die in den Wachstumsringen sich speicherten. Möbel, die zu solch metaphysischer Betrachtung anregen, müssen wahrhaft aus dem Holz heraus gedacht und empfunden sein; sie müssen eine organisierte Weiterbildung und Veredelung ihres Rohstoffes darstellen. Sie müssen damit also eine jener drei Tugenden erfüllen, die seit Anfang des modernen Kunstgewerbes als absolut gefordert und geehrt werden. Eine Trinität, so innig, daß die beiden anderen — die Solidität des Technischen und die Zweckmäßigkeit des Ganzen — notwendig geleistet werden, sowie der Seele des Materials Gerechtigkeit geschieht. Und die wird ihr wirklich durch die Art des Max Heidrich und der Stadlerschen Werkstätten. — Das macht das Anschauen dieser Möbel so angenehm: man spürt zwingend die Hingabe des sachlich strebenden und mit ernster Scheu seine Aufgabe lösenden Tischlers. Man sieht, wie aus solcher untadeligen Werkgesinnung eine charaktervolle und männlich tapfere Schönheit reift. Fest und Sicherheit verheißend stehen diese Kästen; man glaubt sie lebend und das umfangend, was ihnen übergeben wurde. Helläugig in fröhlicher Feierlichkeit strahlen die großen, flammig leuchtenden Wandungen, von dem Rahmenwerk klug und stark gehalten. Das ist besonders interessant zu sehen: dieses Ineinandergreifen der Teile, dieses Fürsichbestimmtsein von Pfosten, Sockel und Gesims, von Tragendem und Lastendem, von Rahmen und Füllung. Und dann die Sorg-

WERKSTÄTTEN B. STADLER—PADERBORN. ENTW: M.HEIDRICH.
»DAMENZIMMER« AUS DER VERKAUFSSTELLE AUGUST POLICH.

WERKSTÄTTEN BERNARD STADLER – PADERBORN. ENTW: MAX HEIDRICH. VERKAUFSSTELLE AUGUST POLICH – LEIPZIG.

WERKSTÄTTEN BERNARD STADLER. AUS NEBENSTEHENDEM SPEISEZIMMER.

falt, mit der das Holz geschnitten wurde. Nur keine Willkür, keine witzige Artistik, keinen trumpfenden Überfluß! So wenig wie möglich von der gewachsenen Pracht zerstören; soviel wie möglich das von der Natur Empfangene bewahren und ausdrucksvoll durch Maß und Gegensatz steigern! Das adelige Blond der Birke, das strahlende Weiß des Ahorns, das festliche Brünett des Nußbaums, diese Lichtschätze sollen ihre sinnlichen Wirkungen in den Raum entquellen lassen und den Nerven der Einwohnenden Wohltat erweisen.

Es läßt sich mit den Möbeln des Heidrich gut und herzlich zusammenwohnen. Sie laden ein und halten fest. Es spinnt um sie eine warme Traulichkeit. Sie werden einem von

WERKSTÄTTEN B. STADLER—PADERBORN. ENTWURF: M. HEIDRICH. »SPEISEZIMMER« VERKAUFSSTELLE AUGUST POLICH LEIPZIG.

heut auf morgen zu Freunden. Sie geizen nicht nach Problemen; sie wollen dienen. Ihre Weltanschauung ist die des bürgerlichen Heimes. Man kann zwischen diesen Möbeln wohnend ungestört, vielleicht sogar angeregt, Carlyle und Fichte lesen, vor allem aber Dickens. Sie möchten ihre Besitzer zufrieden machen und möchten als Symbole solcher behaglichen, gut bürgerlich temperierten Stimmung betrachtet sein. Sie werden in Paderborn ersonnen und hergestellt; etwas von der weisen Stille dieser Residenz ist in ihnen. Sie sind Heimatkunst im besten Sinne; sie tragen die herzliche Frische der Landschaft bis in die Unrast der Großstadt. Sie wecken die Vorstellung von breitgelagerten, weichgewellten Grünhügeln. Sie wirken eine

WERKSTÄTTEN B. STADLER PADERBORN. ENTW: M. HEIDRICH. »SPEISEZIMMER« VERKAUFSSTELLE AUGUST POLICH.

Entspannung und eine freimütige Hingabe an erzogenes Wohlsein. Sie sind nicht geeignet, den Dandy zu amüsieren; sie gehören einem gepflegten Niveau deutscher Kultur. Man beschaue solch einen Glasschrank, einen der vortrefflichen Schreibtische, der Stühle, Lehnstühle und das übrige Polsterwerk, die Nähtische und Bücherregale: alles ist ehrlich und offen, was das Material angeht, klar und entschieden im Technischen, würdig und liebenswürdig im Ausdruck. Jedes einzelne Stück wahrt sein umgrenztes Wesen, ohne indes im Zusammenklang mit seinen Genossen zu stören. Die Komposition der Räume zeigt erprobten Instinkt für den Komfort arbeitsamer Menschen, sowohl was die Gruppen als auch was die Farbe betrifft. Es entspricht vollkommen Heidrichs eindeutiger Natur, daß er zumeist die Farbe

WERKSTÄTTEN B. STADLER. ENTW: M. HEIDRICH. »FRISIER- U. ANKLEIDE-SPIEGEL« VERKAUFSSTELLE AUG. POLICH.

WERKSTÄTTEN BERNARD STADLER PADERBORN. ENTW: MAX HEIDRICH. AUS EINEM ANKLEIDEZIMMER. AUG. POLICH.

FENSTERNISCHE IN NEB. MUSIKSAAL

ein Schatzkästlein und eine Herberge für stille Menschen aufstellte. Man denkt daneben an jene Kajütenmöbel, wie sie in den Kapitänshäusern der Wasserkante von Großvaters Zeiten her zu finden sind. Da hätten wir also eine historische Abkunft; und das ist gut. Es gibt keine gesunde Gegenwart, die nicht Tradition aufzuweisen hätte. Jene Jugendtage, da man im Überschwang des Enthusiasmus glaubte, alles Moderne müsse durch eine Art von Urzeugung entstehen und dürfe keinerlei Vorläufer haben, sind längst vergessen; sie waren vielleicht notwendig als Anstoß, um aus der trägen Gewöhnung des Kopierens heraus zu kommen; sie konnten unmöglich das Ziel sein. Es gab noch nie einen Stil, der nicht irgend-

der Furniere herrschen läßt, das Blond, das Weiß, das Brünett. Die Seele des Holzes ist die Lebensachse dieser Räume. — Haben die Möbel des Heidrich nun einen bestimmten Stil? Sind sie historisch oder modern? Darauf ist ebenso leicht wie schwer zu antworten. Sie wecken mancherlei Anklänge. Man spürt das deutsche Empire des Nordens; man möchte glauben, hier und da eines dieser Stücke schon einmal gesehen zu haben, in einem der kleinen Landschlösser, wie sie um 1800 und später von Lübeck bis Kopenhagen, im Mecklenburgischen, aber auch in der Mark gebaut wurden. Man denkt an das Kurhaus von Heiligendamm oder an Putbus, an das Schlößchen Charlottenhof, das Schinkel bei Potsdam als

WERKSTÄTTEN BERNARD STADLER. ECKSCHRANK IN NEBENST. MUSIKZIMMER.

WERKSTÄTTEN B. STADLER—PADERBORN. ENTWURF: M. HEIDRICH.

»MUSIKZIMMER« VERKAUFSSTELLE AUGUST POLICH—LEIPZIG.

WERKSTÄTTEN BERNARD STADLER – PADERBORN. ENTWURF: MAX HEIDRICH.

WERKSTÄTTEN B. STADLER – PADERBORN. ENTW: M. HEIDRICH. »HERRENZIMMER« DR. DAVIDSON DÜSSELDORF.

wie einem vorangegangenen die prädestinierte Weiterentwicklung, sozusagen die Erfüllung, gewesen wäre. Wenn wir heute von uns wieder sagen können, daß wir einen neuen deutschen Stil haben, daß wir zum mindesten dabei sind, ihn zu entklären, so ist dies nur möglich geworden dadurch, daß wir an die Vergangenheit Anschluß fanden. Freilich, mit solchem Anschluß allein ist es nicht getan; die Entscheidung hängt schließlich doch an dem Eigenen und Schöpferischen, das eine Zeit aus sich heraus zu geben hat. Es gilt auf ererbtem Boden zu bauen; aber, was da gebaut wird, muß dem lebendigen Leben gehören. Ein Stil ist stets konzentrierter Ausdruck seiner Zeit. Und darum, weil noch niemals eine Zeit schon einmal dagewesen ist, ist jeder Stil neu. Das dürfen wir bei aller Strenge und Bescheidenheit auch für die Architektur und die Gewerbekunst unserer Tage in Anspruch nehmen; diese Eisenkonstruktionen, diese Landhäuser, diese großstädtischen Magazine, diese Möbel, waren so, wie wir sie jetzt schaffen, noch niemals da. Sie sind neu als diktierte Konzentrationen erworbener Elemente. So betrachtet, heißen wir die Möbel des Heidrich: modern. Sie sind keine Wildlinge, sie suchen nicht zu verblüffen; sie zeigen verwandelt und mit elastischer Energie umgeformt, was wir nach den

B. STADLER – PADERBORN. ENTW: M. HEIDRICH. »BÜCHERSCHRANK« AUG. POLICH – LEIPZIG.

Gesetzen einer logischen Geschichtsdialektik aus der Vergangenheit nehmen mußten. Sie zeigen zugleich, daß sie für Menschen bestimmt sind, die das Weltgetriebe des 20. Jahrhunderts zu übersehen und zu tragen wissen. Sie sind gewiß nicht die einzige Form eines modernen Möbels; van de Velde hat die gleiche Aufgabe unendlich anders gelöst. Er dachte dabei an eine völlig andere Spielart unseres Geschlechtes, als es die ist, für die Heidrich sich berufen weiß. Auch die moderne Menschheit ist vielfältig, wie noch immer jede frühere es war. So wäre es falsch von irgend jemand, und sei es der Größte, das alleinige, das spezifische moderne Möbel zu verlangen. Es kann sich stets nur um Variationen des Typus handeln. Und solch eine Variation hat uns Heidrich geschaffen.

Heidrich hätte seine Absichten nicht so schön erfüllen können, wenn ihm nicht die Paderborner Werkstätten stets fördernd, aufnahmefähig, opferwillig und aus sich selbst heraus den Sinn der Zeit begreifend zur Seite gestanden hätten. Heidrich fand in Bernard Stadler einen Geistesverwandten. Sie wollen beide, der neuen Zeit gehorsam, eine rhythmisch belebte Qualitätsarbeit leisten. Die Werkstätten haben als Handwerk angefangen und sind zum Großbetrieb geworden. Das ist die Entwicklung, die durchgemacht werden muß, wenn man nicht unproduktiver Romantik verfallen möchte. Der Haß, den Morris gegen die Maschine hegte, ist überflüssig geworden, nachdem man erkannte, daß das mechanische Werkzeug berufen ist, die Form der Zeit mitfinden zu helfen. Die Maschine ist gut, wenn nur der Wille, der sie leitet, gut und richtig ist. Das Eigentliche, was Morris meinte, kann auch durch die Fabrik hervorgebracht werden. Wenn man nur der Maschine nicht zumutet, was ihr nicht gebührt, und wenn man sie nicht einfältig als Verbilligungsmittel mißbraucht. Darum darf auch ein Betrieb, der selbstverständlich und notwendig mit Maschinen arbeitet, sich getrost weiterhin als Werkstätte bezeichnen. Es soll damit gesagt sein, daß die Gesinnung des alten, ehrlichen, unverwüstlichen Handwerks die moderne Betriebsform regiert, und überdies: daß alles Zurichten, Anlegen und Fertigmachen von geschulten, achtsamen und werkstolzen Händen geschieht. Es kann auch im Schrei der Dampfsägen die Seele des Holzes ihr Leben behalten und entfalten, wenn nur eine verantwortungsvolle Menschlichkeit und eine schöpferische Phantasie den Mechanismus überwinden. ROBERT BREUER.

WERKSTÄTTEN B. STADLER PADERBORN. ENTW: M. HEIDRICH. »HERRENZIMMER« VERKAUFSSTELLE AUGUST POLICH.

WERKSTÄTTEN BERNARD STADLER – PADERBORN.
ENTW: MAX HEIDRICH. DIELE IM HAUSE WINDMÜLLER – LIPPSTADT.

B. STADLER PADERBORN. ENTW: M. HEIDRICH. »SPEISEZIMMER U. WINTERGARTEN« IM HAUSE WINDMÜLLER LIPPSTADT.

WERKSTÄTTEN BERNARD STADLER. „SPEISEZIMMER“ ENTW: M. HEIDRICH.

WERKSTÄTTEN B. STADLER PADERBORN. ENTWURF M. HEIDRICH.

WERKSTÄTT.
B. STADLER-
PADERBORN.
M.HEIDRICH.

»BÜFETT«
VERKAUFS-
STELLE
LEIPZIG.

WERKSTÄTTEN BERNARD STADLER — PADERBORN. »BÜFETT« ENTWURF: MAX HEIDRICH.

WERKSTÄTTEN BERNARD STADLER—PADERBORN. ENTW: M. HEIDRICH. SCHLAFZIMMER U. SCHRANK.

WERKSTÄTTEN BERNARD STADLER – PADERBORN. ENTW: M. HEIDRICH. »SCHLAFZIMMER U. DREITEILIGER SCHRANK« AUS DER VERKAUFSSTELLE AUGUST POLICH – LEIPZIG.

WERKSTÄTTEN BERNARD STADLER—PADERBORN. ENTW: M. HEIDRICH. FREMDENZIMMER, WEISS LACKIERT.
AUSGESTELLT IN DER VERKAUFSSTELLE AUGUST POLICH IN LEIPZIG.

ERNST RINDERSPACHER—MÜNCHEN. FENSTERGRUPPE MIT GLASMALEREIEN.

GLASMALEREIEN VON ERNST RINDERSPACHER.

Die Glasmalerei bewegt sich unter den jungen gewerblichen Künsten vielleicht noch am unsichersten: die alte Technik ist zumeist aufgegeben worden, die neuen Ansätze haben sich noch nicht zu einer Einheit zusammengeschlossen, und dabei ist unsere Profanarchitektur mit ihrem Verlangen nach Licht einer ausgiebigen Pflege, einer Entwicklung der Glasmalerei nicht besonders günstig. So freut man sich, wenn man auf einen Künstler aufmerksam machen kann, der sichere Beherrschung der Technik mit feinfühligem stilistischen Bestreben vereinigt und seine Produktion den architektonischen Forderungen unserer Zeit anpaßt.

Ernst Rinderspacher, ein junger Schweizer (aus Basel gebürtig), hat sich sein Können zuerst in der Praxis erworben, ehe er zu seiner letzten künstlerischen Ausbildung die Münchner Akademie aufsuchte. Er hat aber von keiner Lehrerpersönlichkeit einen bleibend richtunggebenden Eindruck empfangen, sondern hat bald das Gefühl gehabt, daß er sich alles allein erwerben müßte. Dabei hat er vielleicht das Beste aus dem Studium griechischer Vasenbilder zu gewinnen gewußt. Dies wird vielleicht manchen überraschen, ist doch bei dieser ganz andersartigen Technik alles auf die Feinheit der linearen Führung gestellt. Schließlich hat Rinderspacher von den klassischen Vorbildern nicht mehr für sich genommen, als eine sichere Feinheit in der Stilisierung des Strichs und eine Disziplinierung in der dekorativen planen Komposition. Im übrigen sorgten schon die zeitig erworbene Technik und ein guter Teil schweizerische Phantasie dafür, daß aus dem Aufgenommenen sofort etwas ganz Eigenes wurde: daß von irgend welcher klassizistischer Anlehnung keine Rede sein kann, zeigt ja ein Blick auf die Reproduktionen. Dieses Eigene ist zum guten Teil durch die persönliche Handhabung der Technik bedingt. Die Bilder sind zumeist aus einem Stück Überfangglas ausgeätzt, dessen stehengebliebene Stellen die Farbe der beherrschenden Flächen angeben, und nun werden zunächst die kräftigen Konturen in Schwarzloth aufgetragen. In der Führung dieser Schwarzzeichnung hat Rinderspacher sein Bestes entwickelt, sie gab ihm die Möglichkeit, an die klassischen Vorbilder anzuknüpfen und dabei doch etwas ganz Eigenes, Materialgerechtes auszubilden. Wie die Bilder im Innenraum wirken, vermag man aus der Reproduktion am Kopf dieser Seite zu erkennen. Man sieht, wie die Bilder in der Fensterfläche stehen, ohne daß sie lichtraubend wirken. Wir fügen hinzu, daß Rinderspacher seinem Material volle, tiefe Töne abzugewinnen weiß, so daß die Bilder in dem hellen Glas nicht wie ein gefärbtes Helle wirken, sondern wie eine geschlossene farbige Einheit. —

KUNO MITTENZWEY.

ERNST RINDERSPACHER MÜNCHEN. KLEINES GLASGEMÄLDE: »EIN MÄRCHEN«

KLEINES GLASBILD: »SCHLOSS KYBURG«

ERNST RINDERSPACHER MÜNCHEN. GLASMALEREI: LEDA

ERNST RINDERSPACHER MÜNCHEN. KLEINE GLASMALEREIEN. »REITERIN«

SCHNITZSCHULE–OBERAMMERGAU. »CHRISTUS-KIND MIT WELTKUGEL« ENTW: FACHLEHRER WITTMANN.

FACHSCHULE F. PORZELLAN-INDUSTRIE IN SELB.

PORZELLAN. GABELWEIHE. ENTW: PROFESS. FRITZ KLEE.

DIE KÖNIGL. BAYRISCHEN FACHSCHULEN.

VON DR. E. W. BREDT—MÜNCHEN.

Noch nie sind in einer in Deutschland erscheinenden Kunstzeitschrift so viele und so treffliche Werke aus den kunstgewerblichen Fachschulen, die der Oberaufsicht des Kgl. bayrischen Kultusministeriums unterstellt sind, in einem Hefte veröffentlicht worden, wie in dem vorliegenden. Unsere Publikation stellt also einen großen Erfolg fest, den in jahrelanger Arbeit glänzend verdient zu haben sich die berufenen Vertreter des Staates mit den Leitern und Schülern der Anstalten frohbewußt rühmen dürfen. Denn das bisher Erreichte, wenn wir es auch nur nach den hier abgebildeten Arbeiten beurteilen wollten, ist umso erfreulicher, als die Fachschulen — mit Ausnahme der Kgl. Kunstgewerbeschulen — nicht darauf ausgehen, freie Künstler heranzubilden, sondern nur die Töpfer, Glaser, Schlosser, Schnitzer, Schreiner, Korbflechter usw. für ihren Beruf so begaben wollen, daß sie auch ernsten künstlerischen Anforderungen an jedes Werk ihrer Hände gerecht werden können.

Darauf kommt es an; danach sind die Ergebnisse der Fachschulen zu werten, nicht aber etwa wie Objekte akademischer oder freier Kunstausstellungen, in denen wir neue Offenbarungen eines eigenartigen künstlerischen Schöpfergeistes bewundernd oder überrascht begrüßen. Die erzieherische Tendenz dieser Schulen geht ganz und gar nicht aus auf die Züchtung genialischer Künstler. Diese Schulen wollen und sollen das Gewerbe heben, ihr Erfolg wird also weniger nach der individuellen Einzelleistung, als nach dem Gesamtresultat der einzelnen Schulen zu bemessen sein. Deshalb verzichte ich auf eingehende Besprechung der einzelnen Gegenstände. Nötig aber ist auf die Bedeutung des Gesamterfolges hinzuweisen, der vom Kunsthistoriker als ein staatspädagogischer und staatswirtschaftlicher von großer Tragweite zu charakterisieren ist. Denn je tüchtiger die gewerblichen Fachschulen eines Landes, umso rascher setzt sich ihr Erfolg in wirtschaftliche Vorteile um. — Freilich, das was in den Fachschulen den jungen Gewerblern mitzugeben gesucht wird, ist doch gerade das, was auch die genialsten Neuerer zu epochemachenden Taten begabt hat: Das Verständnis für das zu verarbeitende Material, das Verlangen, aus dem gegebenen Material mit den geeignetsten handwerklichen Mitteln das formal Bestmögliche zu schaffen. — Wer zunächst nur daraufhin unsere Abbildungen überschaut, wird unumwunden zugeben, daß in diesen Schulen mit höchst entwickeltem gewerblichen Verständnis geschaffen wird, daß die Schüler zu einem formalen Geschmack erzogen werden, der in gleicher Weise Auge und Herz des handwerklichen

KERAMISCHE FACHSCHULE IN LANDSHUT. WANDTELLER. TEILS NACH ENTWÜRFEN VON PROF. JUL. DIEZ—MÜNCHEN.

Meisters wie des Künstlers befriedigen muß. Wo immer solche Resultate erzielt werden, kann nicht anders als von einer im vollen Sinne des Wortes geistreichen Führung des Fachschulwesens gesprochen werden.

Denn was wir hier sehen, sind doch Werke mehr der Jugend als von Männern, von Leuten, die näher Arbeitern stehen als jenen Künstlern, von denen sonst Kunstzeitschriften Werke zu veröffentlichen pflegen. Danach die Arbeiten bemessen, müssen sie geradezu überraschen, uns beglücken, denn solche kunstgewerblichen Leistungen wurden früher nur in den besten Zeiten großer einheitlicher praktischer Schulung von gleich jungen Leuten von 15, 16, 18 Jahren geschaffen. Und wenn auch die Entwürfe der hier gezeigten Arbeiten in der Regel von gereiften Künstlern, von den Vorständen und Lehrern der betr. Schulen herrühren, so ändert das nichts an den Triumphen, an denen wir den ausführenden Schülern vollen Anteil lassen wollen. Auch das war so in jeder besten Vorzeit früher technischer gewerblicher Ausbildung der Jugend im Dienste der Kunst. Auch damals, zumal im Rokoko, rührten die ersten Entwürfe von Meistern her. Aber wir bewundern noch immer die Fähigkeiten der damals jungen Handwerker, solche Entwürfe selbständig in die richtige Formsprache des richtigen Materials restlos zu übersetzen. — So müssen wir also vor diesen Fachschularbeiten einen Aufstieg gewerblicher Bildung feststellen, der kunsthistorisch ein Ereignis bedeutet. Mit dem letzten Rokoko ging diese Schulung, die so Großartiges zu schaffen ermöglichte, allmählich verloren. Und wenn auch schon die Einsicht des Verlustes gut 100 Jahre alt sein mag, mit dem Elan, der erst den Erfolg gewährleistet, ist doch erst seit wenigen Jahren für Bayerns Fachschulen gewirkt worden. — Dem wirtschaftlichen Aufschwung, der modernen Bewegung ist der Erfolg nicht allein zu danken. — Erst starke kunstorganisatorische Einsicht und Sicherheit, kluge Rücksicht auf Bestehendes konnte den Geist dieser Schulen mit dem formalen Geschmack befruchten. — Von welchen Gesichtspunkten immer wir auf das Vergangene, auf Vergessenes und Erstrebtes zurückschauen mögen: wir haben hier endlich wieder eine Höhe erreicht. — Die kluge Ausnützung aller gegebenen landeigenen, wirtschaftlichen, merkantilen, gewerblichen, künstlerischen, erzieherischen, traditionellen und modernen Faktoren hat einen Punkt erreicht, um den nunmehr konzentrisch weiter zu schaffen und zu wirken sein wird. Die Richtung ist ebenso fest wie richtig. Manche dieser Schulen

FACHSCHULE FÜR PORZELLAN-INDUSTRIE IN SELB (BAYERN). VÖGEL. NACH ENTWÜRFEN VON PROF. FRITZ KLEE.

sind schon in anderer Verfassung recht alt und können doch erst jetzt deutlichen ideellen und praktischen Erfolges sich rühmen. Andere sind als Schöpfungen des modernen Programmes unserer Fachschulen oder auf Grund der Reorganisation, die einer Neugründung gleich kommt, vorbildlich auf den Plan getreten. — Dieses Zusammentreffen des gegenwärtigen Erfolges fast aller Fachschulen ist eben Beweis umsichtiger Gründung und Führung. Nichts Gutes, lebensfähiges Altes wurde umgestoßen. Überall wurde angeknüpft an traditionelle Gewerbe, die durch Bodenbeschaffenheit oder merkantile oder wirtschaftliche Faktoren einzelner Landesdistrikte der Erhaltung, Pflege oder Neubelebung bedürftig waren. Mit den verschiedenartigsten Mitteln, mit jeweils geeigneten Persönlichkeiten wurde die großartige Organisation eingeleitet und verfolgt. Im Jahre 1902 ließ Kultusminister von Landmann eine Denkschrift über das technische Unterrichtswesen in Bayern ausarbeiten, die gleichzeitig die großen Richtlinien für die inzwischen so glänzend erblühten Fachschulen aufstellte. — Diese Denkschrift gibt uns Aufschlüsse, wie gewissenhaft bewahrend und verbessernd die Reorganisation eingeleitet wurde. Gehört auch manches in dieser Denkschrift schon der Geschichte an, so erhöht sie uns den Genuß an den nun aus den Schulen hervorgegangenen vorbildlichen Werken. Denn sind diese auch ohne weiteres jedem Auge und Sinn begabten Freund von Gewerbe und Kunst gefällig, so erhöhen sie doch auch den Genuß am Werke als Resultanten guter staatswirtschaftlicher Maximen, über deren immer neue lebensfähige Bewährung schwieriger zu wachen ist, als voreilige Kritik gelegentlicher Mißerfolge zugeben mag.

FACHSCHULE FÜR PORZELLAN-INDUSTRIE IN SELB.

FACHSCHULE FÜR PORZELLAN-INDUSTRIE IN SELB. PORZELLAN-GRUPPE. NACH ENTWURF V. PROF. FRITZ KLEE.

Von den hier mit Abbildungen vertretenen Schulen haben die Fachschulen für Holzschnitzerei in Oberammergau und Berchtesgaden die älteste Geschichte. Das ist bezeichnend f. Bayerns natürliche Produktion, für die enge Verknüpfung der Schulen mit den örtlichen Verhältnissen, Sitten und Bedürfnissen. 1834 gründete die Gemeinde eine Zeichenschule zur Förderung der Holzschnitzerei. Das Modellieren wurde erst 1868, der praktische Unterricht im Holzschnitzen erst 1877 aufgenommen. Der Anstaltsbedarf wird aber jetzt zum größten Teile aus Kreisfonds gedeckt. Getreu dem internationalen Ruhme des Ortes als Stätte volkstümlicher, kirchlicher Kunst wird dem Verlangen nach geeigneten Erinnerungen mit kleinen Schnitzereien aus dem kirchlichen Bilderkreise vortrefflich begegnet. Der kleine Christus mit der Weltkugel (Abb. S. 510), Entwurf von

PORZELLAN-INDUSTRIE-FACHSCHULE SELB. »WIESEL« ENTW: F. KLEE.

FACHSCHULE FÜR PORZELLAN-INDUSTRIE IN SELB. NACH ENTWÜRFEN VON PROF. FRITZ KLEE.

Fachlehrer Wittmann, stellt in der Auffassung gesunde Volksart, in der Durchbildung technische Vollkommenheit, in der Verbindung von Figur und Sockel jenes künstlerische Gefühl für kompositorische Geschlossenheit dar, das immer als letztes Ziel formaler gewerblicher Bildung bestehen bleibt. Glücklicherweise wird jedoch das Darstellungsgebiet der Fachschulen in keiner Weise beengt. Was immer des Schülers Lust an der Natur aufgreift, muß

FACHSCHULE FÜR PORZELLAN-INDUSTRIE IN SELB. NACH ENTW. VON PROF. FRITZ KLEE.

FACHSCHULE FÜR PORZELLAN-INDUSTRIE IN SELB. KAFFEE-SERVICE MIT FARBIGEM DEKOR.

auch gutes Naturstudium zeigen, muß materialgerecht gebildet, muß Vorbild für alle Hände sein, die in gleichem Material arbeiten. (Das gilt von dem holzgeschnitzten Pudel und von der Knäuelbüchse mit Katze, Abb. S. 523, die nach einem Entwurf der Kgl. Kunstgewerbeschule Nürnberg in der Holzschnitzschule Bischofsheim vor der Rhön gearbeitet wurde.)—

Während die Distrikts-Zeichen- und Schnitzschule in Berchtesgaden 1858 lose organisiert wurde — die Staatsregierung war schon 20 Jahre früher den dortigen Holzschnitzern förderlich zur Seite getreten — ist die Holzschnitzschule in Bischofsheim schon 1853 in Poppenhausen begründet worden. Diese Schule ist kleiner und auch anders organisiert als die in Berchtesgaden, weil beide auf die örtlich ganz anderen Berufs-, bezw. Verkaufsgelegenheiten der Orte Rücksicht nehmen. Und wie die Berchtesgadener schon in den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts vorbildlich wurde für die daraufhin begründeten Schulen in Hallein und Hallstadt, so scheint die Bischofsheimer Schule jetzt einem entscheidenden Aufschwung entgegenzugehen.

Für das Spessartgebiet wirkt die Holzschnitzschule auf dem Gute Neuhammer bei Wintersbach, ursprünglich (1880) in Lohr errichtet. Schreinerei und Drechslerei wurden in Neuhammer in einem Sägewerk betrieben. Die Knaben genossen täglich einige Stunden Fachunterricht im Zeichnen, Modellieren und Holzschnitzen. — Unsere Abb. S. 524 zeigt einen Kleiderschrank, der von dem Rektor des Pfälzischen Gewerbe-Museums, Eduard Brill, entworfen und in den mit der Kreisbauschule zu Kaiserslautern verbundenen kunstgewerblichen Fachschulen hergestellt wurde. Der vornehme künstlerische Entwurf hat die denkbar beste Ausführung gefunden.

FACHSCHULE FÜR PORZELLAN-INDUSTRIE IN SELB.

FACHSCHULE FÜR PORZELLAN-INDUSTRIE IN SELB. »VASEN UND DOSEN« ENTWÜRFE PROF. FRITZ KLEE.

Ein Vorbild für den weiten Umkreis und all seine jungen Kunsthandwerker. In den kunstgewerblichen Fachschulen — mit Abteilungen für Schreiner, Schlosser, Steinbildhauer, Holzbildhauer, Ziseleure — wird fast während des ganzen Jahres praktischer Unterricht betrieben. — In unserer Publikation nehmen die Arbeiten der Fachschule für Porzellanindustrie in Selb großen Raum ein. Sehr mit Recht, obwohl diese Fachschule in der genannten Denkschrift von 1902 noch nicht erwähnt werden konnte. Damals beschäftigte sich die Regierung erst mit dem Gedanken ihrer Gründung. Diese war ebenso notwendig wie glücklich. Sind doch in jener Gegend Oberfrankens viele Tausende von Arbeitern in der Porzellanindustrie tätig, und verlangt doch gerade solche Industrie nach künstlerischer Anregung. Wie vortrefflich ist nun schon das, was aus dieser Fachschule jetzt hervorgeht. Naturstudium u. Farbensinn, Sinn für Material und Form haben in kurzer Zeit, dank tüchtigster Leitung Professor Fritz Klee's, eine solche Förderung erfahren, daß der Erfolg in einer bereits so merkantil fühlbaren Weise hervortritt, wie nicht zu erwarten gewesen. Freilich sind auch hier Entwürfe von Künstlern — von Professor Klee — zu nennen, — aber die technische Schulung hat doch erst solche Ausführung ermöglicht. Vieles, was in Selb geschaffen wird, hat bei Kennern Staunen erregt. Die Tierfiguren Klee's in feiner Unterglasur werden gesucht, die Scharffeuermalereien können mit alten, berühmten Fabrikerzeugnissen konkurrieren. So wird hier die künstlerische Hebung des Gewerbes vielleicht am augenscheinlichsten verfolgbar — ganz gewiß nach Zahlen der Verkaufsstatistik. Und wer sich in die Geschichte der alten großen fürstlichen bezw. staatlichen Porzellanfabriken vertieft, liest deren wirtschaftlichen Statistiken immer denselben Erfahrungssatz ab: Nur immer dann und nur solange die Tendenz solche Anstalten bescelte, künstlerisch vorbildlich für des ganzen Landes Industrie zu sein, prosperierten sie. Ein Erfahrungssatz, den zu ihrer Maxime gemacht zu haben die staatliche Organisation unserer Fachschulen auszeichnet. — Kann nicht immer und überall so rasch das Resultat solcher Grundsätze zu Tage treten, wie in der Fachschule in Selb, so müssen doch Zweifler an solchen Grundsätzen um so nachdrücklicher darauf aufmerksam gemacht werden. — So erübrigt es sich, von den Arbeiten und Erfolgen der Handwerkerfachschule in Augsburg, von der gleichfalls sehr erfolgreichen Fachschule für Korbflechterei in Lichtenfels, wo die klassische Korbflechterei Japans Vorbilder gab, und anderen Schulen für andere Gewerbe zu reden. Nur von Zwiesel und Landshut mag noch kurz die Rede sein.

SCHNITZSCHULE IN OBERAMMERGAU. »CHRISTUSKIND«

Die Geschichte der Fachschule für Keramik in Landshut bestätigt überraschend, wie Werkstättenbetrieb, der nur als Erwerbsquelle betrachtet wird, solchen Anstalten unbedingt zur Gefahr wird. In den 70er, ja noch in den 80er Jahren erfüllte nach dem übereinstimmenden Urteile der Sachverständigen die Schule ihren Zweck nicht, „da sie durch zu

nachdrückliche Betonung des Werkstättebetriebes in erster Linie Erwerbsquelle wurde und der Veredelungs-Unterricht ganz in den Hintergrund trat." Was Landshut nun leistet, nun bedeutet, zeigen schon die Abbildungen der Schmucktteller, von denen einige nach Entwurf keines geringeren als Julius Diez ausgeführt wurden. Der hier abgebildete Ofen aber wurde nach einem Entwurf der Kunstgewerbeschule München ausgeführt. Hier kann freilich die schwarze Abbildung nicht die farbkünstlerischen Reize wiedergeben, die ich vor dem Original empfand. Auch hier gehen unter Wilhelm Rudolfs Leitung künstlerische Erwägungen u. chemisch-technische Versuche u. Neuerungen Hand in Hand. — Gleichfalls zu einer führenden Musterschule — ganz gewiß auch für manche außerdeutsche Staaten — hat sich die junge Fachschule für Glasindustrie und Holzschnitzerei in Zwiesel in Niederbayern entwikkelt. Die Gläser können im internationalen Wettbewerb sich sehen lassen, und die verständnisvoll den Glasprodukten dienenden Schnitzereien heben wechselseitig das Ansehen. Hier wäre gar viel zu sagen, wenn es nicht in Fach- und Liebhaberkreisen schon bekannt wäre, wie verständnisvoll die Ornamentik, wie entzückend zierlich und fein die Ätzung der Gläser, wie Kunst und Handwerk vorbildlich verbunden. Der Leiter dieser Schule ist Bruno Mauder. Der aus der Kunstgewerbeschule München hervorgegangene Bildhauer Meier ist jetzt in Zwiesel Lehrer für Schnitzen. — Am festesten wären diese hier niedergelegten Meinungen über den glänzenden Erfolg und Aufschwung von Bayerns Fachschulen zu begründen mit einer Geschichte des ganzen Fachschulwesens von Schinkel und Beuth und Semper an bis heute, und von diesen weit zurück zu den erfolgreichsten aller: den Schulen und Werkstätten eines Foucquet und Colbert und Le Brun zur Zeit Ludwigs XIV. von Frankreich: den „Manufactures Royales des Gobelins" u. a.! Wer noch zweifelt an der eminenten Notwendigkeit der finanziellen und ideellen Unterstützung von gewerblichen Fachschulen, die ebenso künstlerisch wie wirtschaftlich umsichtig geleitet werden wie gegenwärtig die unseren, dem kann nichts Besseres geraten werden, als die Geschichte jener erwähnten Unternehmungen zu studieren. Denn das Resultat solcher Studien würde unanfechtbar dieses bleiben: Der wirtschaftliche Erfolg, der ideelle und materielle Gewinn, der dem Staat aus den Fachschulen entsteht, war noch je und ist immer um so höher, je mehr das Augenmerk ihrer einheitlichen Leitung auf Veredelung der Arbeit durch künstlerische Gesichtspunkte gerichtet ist. B.

KERAMISCHE FACHSCHULE IN LANDSHUT. KACHELOFEN. ENTWURF DER K. KUNSTGEWERBE-SCHULE IN MÜNCHEN.

ENTWÜRFE: BRUNO MAUDER—ZWIESEL.

GLASPOKALE MIT SCHLIFF U. GRAVIERUNG.

FACHSCHULE F. GLAS-INDUSTRIE IN ZWIESEL.

GESCHLIFFENE UND GRAVIERTE GLASSCHALE.

ENTWÜRFE: BRUNO MAUDER.

GLASPOKALE MIT SCHLIFF U. GRAVIERUNG.

FACHSCHULE F. GLAS-INDUSTRIE IN ZWIESEL.

GESCHLIFFENE UND GRAVIERTE GLASDOSE.

FACHSCHULE FÜR GLAS-INDUSTRIE IN ZWIESEL.

GRAVIERTE KARAFFEN

KUNST-NACHRICHTEN

FEBRUAR 1913.

BERLIN. Im Februar veranstaltete „Der Sturm“ eine interessante Ausstellung malerischer Experimente von Robert Delaunay aus Paris. Der Inhalt dieser Ausstellung ist ein Schulbeispiel für die Resultate einer auf mathematisch-abstrakten Regeln ruhenden Malerei. Während eine ältere Arbeit Delaunays ein mit normalen künstlerischen Mitteln haushaltendes Können verrät, wertvoll sowohl in der Beobachtung als in der Wiedergabe, beginnt er bereits in der Arbeit „Les Tours“ die Neuschöpfung der von ihm empfundenen Dinge. Der Gegenstand tritt hinter der Idee zurück. Auch „La fenêtre sur la ville“ wird schon überwiegend vom Standpunkt der Raumdynamik aus behandelt, die durch die in geometrisch abgegrenzte Flächen verteilten Farben sowie durch sinngemäß eingefügte Linien und Kurven zum Ausdruck gebracht werden soll. Hier ist bereits der Boden des Unmittelbar-Verständlichen verlassen und das Ausdrucksmittel der Kunst zur Geheimschrift geworden, deren Kenntnis nur wenigen zuteil wird. Eigentümlich aber bleibt dennoch die Tatsache, daß das in der Tradition mehr oder minder wurzelnde Stilgefühl des Beschauers den Arbeiten Delaunays eine gewisse Harmonie nicht abstreiten kann, die wohl in der mathematisch berechneten Gesetzmäßigkeit sowie in der geschickten Verwendung von Komplementärfarben ihren Ursprung hat. Der Eigenart halber mag noch erwähnt werden, daß Delaunay bei dem Zerlegen des Einzelnen sich in seinen neuesten Arbeiten nicht mit dem Raum und der Fläche begnügt, daß er auch an eine Auflösung der Farben ähnlich den Problemen der Neoimpressionisten denkt. Aber er bleibt auch hier dem

KARAFFEN. ENTWÜRFE VON BR. MAUDER.

Prinzip treu; er reduziert seine Farbteilchen auf richtiggehende kleine Quadrate. Hiermit scheint die Entwicklung des Kubismus auf der letzten erreichbaren Stufe in der mathematischen Neuschöpfung angelangt zu sein. — Es ist ein weiter Sprung von der malerischen Mathematik des Franzosen zu dem jungen Wiener Maler Victor Hammer, der im Kunstsalon Fritz Gurlitt eine stattliche Anzahl fesselnder Porträts ausstellt. Zur Beurteilung eines Porträts bedarf man im allgemeinen der Kenntnis der Persönlichkeit, die die Arbeit des Künstlers inspirierte. Bei Hammer aber interessiert weniger die Frage nach der Ähnlichkeit, als eine liebenswürdige, an das vormärzliche Wien gemahnende Charakterisierungs-Begabung. Man wird hier an die Schule eines Waldmüller und Danhauser erinnert und fühlt in jedem feinen Pinselstrich jene altwiener Tradition, Zartheit des Empfindens, Liebe für das unwesentlichste Ding im Raum, Ritterlichkeit und Aufrichtigkeit. Darüber hinaus legt Hammer noch besonderen Wert auf die Betonung des Seelischen, aus dem das Formale als natürlicher Empfindungswert wächst.

DR. WALTER GEORGI.

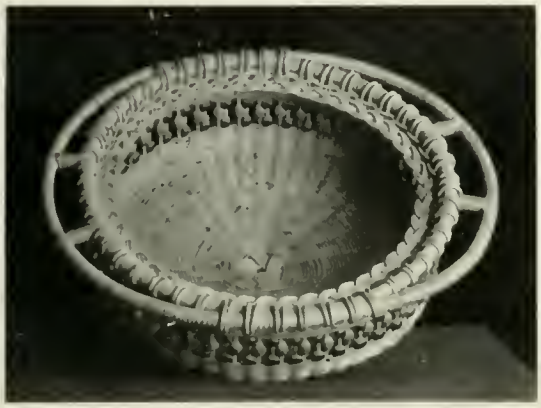
HOLZSCHNITZ-SCHULE IN BISCHOFSHEIM VOR DER RHÖN.
»KNÄUELBÜCHSE« ENTW: KUNSTGEWERBE-SCHULE IN NÜRNBERG.

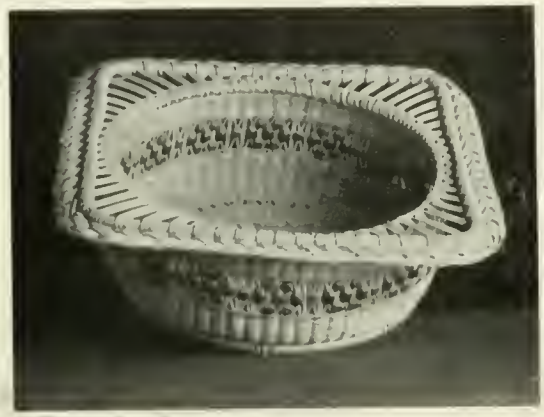
SCHNITZSCHULE IN OBERAMMERGAU. »PUDEL« HOLZSCHNITZEREI.

MANNHEIM. Als 13. Ausstellung des Freien Bundes ist in der Kunsthalle eine umfangreiche Darbietung „Moderner Theaterkunst" veranstaltet worden. Die früheren Ausstellungen, die dem Theater gewidmet waren, – in Wien 1892 und Berlin 1911 — legten das Schwergewicht auf die Theater- und Bühnengeschichte; die Mannheimer-Ausstellung unterstreicht die Theaterkunst und gibt wohl zum ersten Male einen Überblick über die Leistungen, die die moderne Kunst dem Theater und der Bühne geboten hat. Eine Abteilung ist der Theaterarchitektur gewidmet; die Entwürfe für das Berliner Opernhaus sind in ihren bedeutsamsten Beispielen vertreten. Dieser Abteilung ist eine Schau angewandter Theaterkunst angegliedert: Plakate von J. Klinger, Bernhard, Orlik, Starke, Theaterzettelentwürfe von Orlik, R. Koch, Leni und anderen. Den Hauptraum füllen die Bühnenbilder und Figurinen. Mit Ausnahme von Stanislawskys Schöpfungen wird hier

KREISBAUSCHULE ZU KAISERSLAUTERN

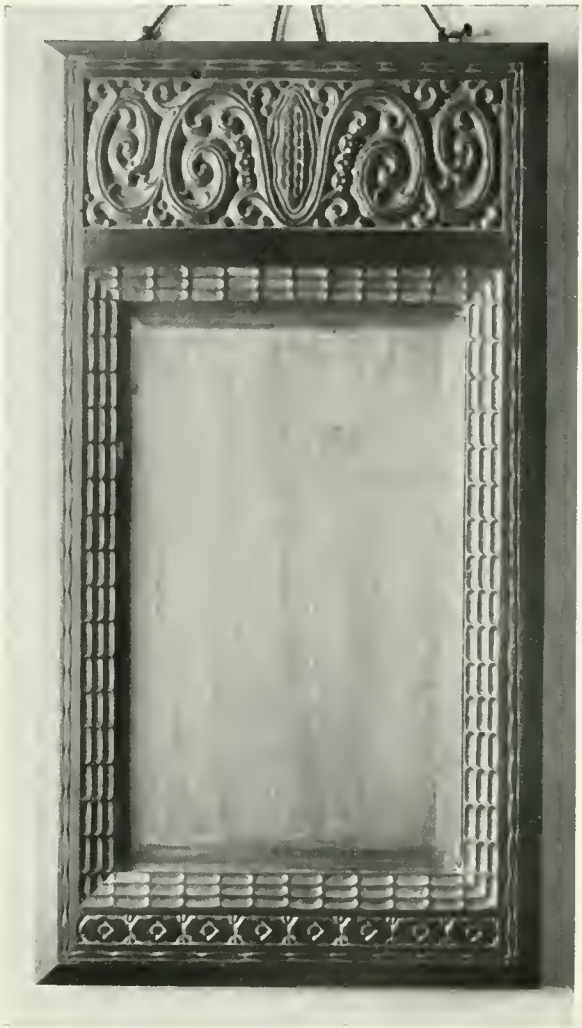
»SCHRANK« ENTWURF REKTOR ED. BRILL.





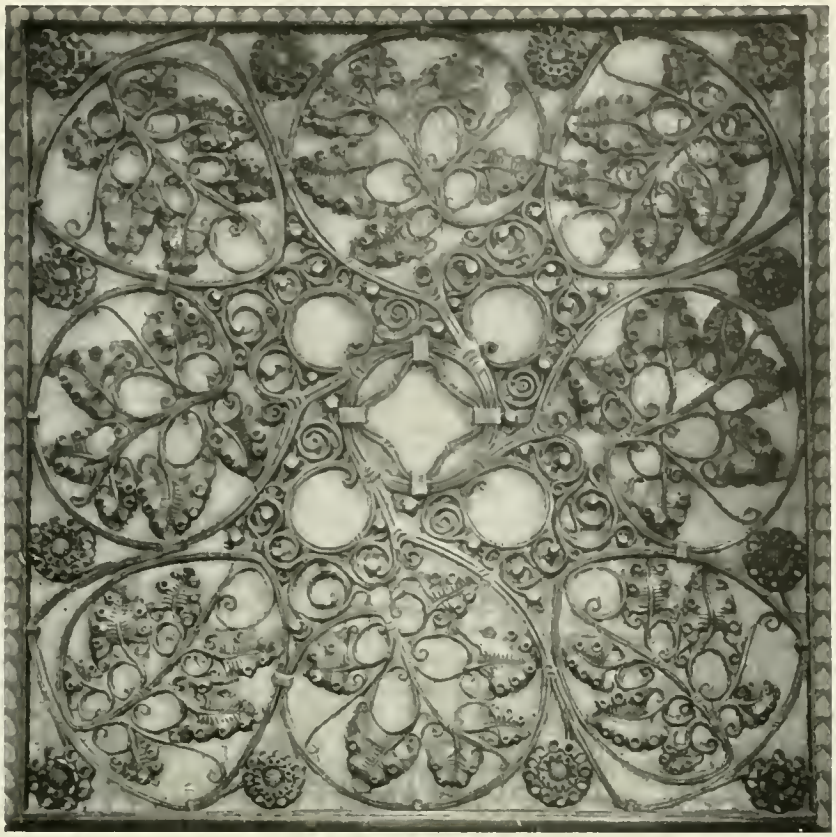
»ZIERKÖRBCHEN« ENTWÜRFE UND AUSFÜHRUNG: FACHSCHULE FÜR KORBFLECHTEREI IN LICHTENFELS.

wohl alles geboten, was die Gestaltung des modernen Bühnenbildes zu charakterisieren geeignet ist. Adolphe Appia und Gordon Craig treten als die feinfühligen Inauguratoren moderner Bühnenkunst wirksam in Erscheinung; Appias lichtdurchflutete Entwürfe zu Wagners Opern und Craigs phantasievolle, architektonisch bedeutsame Radierungen. Ihr Einfluß läßt sich in der Entwicklung klar verfolgen. Von Ernst Stern-Berlin werden charakteristische Arbeiten gezeigt, Bühnenbilder und Figurinen zu Shakespeares „Viel Lärm um Nichts", „Heinrich IV.", zu Vollmöllers „Mirakel", Molières „Georges Dandin", Straußens „Ariadne auf Naxos". Was bei seinen Entwürfen so überzeugend und bedeutend wirkt, ist die Einheitlichkeit der Empfindung, die Menschen und Dinge, Landschaft und Architektur durchströmt. Dies gilt auch von den Arbeiten Ottomar Starkes, dessen großes Bühnentalent auf dieser Ausstellung stark hervortritt, sowohl in den Bühnenbildern zu Glucks „Orpheus und Eurydike", Shakespeares „Julius Caesar", als auch in den charaktervollen Figurinen zu Eulenbergs „Alles um Geld". Karl Walsers Rokoko- und Biedermeiergrazie duftet aus den köstlichen Blättern zu Offenbach und Nestroy. Von Orlik imponieren besonders die sorgsam und höchst charakteristisch durchgeführten Studien zu Schillers „Räubern" und Shakespeares „Wintermärchen". Wunderwald hat in seinen Entwürfen ein reiches Repertoire bearbeitet, das von Goethe bis Strindberg reicht und manches prägnante Bild gestaltet. Von jüngeren Kräften in Berlin treten besonders Rochus Gliese und Knut



FACHSCHULE IN ZWIESEL. »SPIEGELRAHMEN«

FACHSCHULE FÜR HOLZSCHNITZEREI IN ZWIESEL. »HOLZKASSETTE« ENTW: FACHLEHRER MEIER.



REICHGE-
SCHMIEDETE
GITTER.
HANDWERKER-
FACHSCHULE
IN AUGSBURG.

HANDWERKER-
FACHSCHULE
IN AUGSBURG.

GEWIRKTES SPORTJÄCKCHEN MIT KAPUZENSCHAL.

BLUSE IN FILET-ARBEIT MIT ANGESETZTEM SCHOSS.

Ström hervor in Entwürfen zum Macbeth und zu den kleinen Dramen von Hofmannsthal. Von Max Liebermann sieht man die Skizzen für die Lauchstädter Aufführung von „Gabriel Schillings Flucht“, von Max Slevogt die Bilder zu Hauptmanns „Florian Geyer“; ihre impressionistisch meisterlichen Skizzen stehen der strengen Bühnenkunst am fernsten. F. Schumachers Dresdner Hamlet folgt sehr strengen Stiltendenzen. Roller, Moser, Lefler, Wimmer und Graf zeigen die Wiener Schule am Werke. Für Hagemann in Hamburg arbeitete R. Voltmer Dekorationen zu Turandot, für Martersteig in Köln H. Wildermann Wagnersche Opern. In Freiburg (bei Legband) sind O. Reigbert, Ed. Peter und L. Sievert tätig, in Düsseldorf arbeitet besonders intensiv E. Sturm. Pankok hat für das Stuttgarter Hoftheater Figaros Hochzeit inszeniert, Götz für die Vereinigten Theater in München Schillers „Kabale und Liebe“. H. Steiner-Prags Tätigkeit wird an zahlreichen Entwürfen deutlich. In der Abteilung der Figurinen fallen neben den exotisch-starken Arbeiten Léon Baksts besonders die linear-puristisch, fast präraffaelitisch-sensitiven Studien von A. Rothenstein und N. Wilkinson auf, die beide für Granville Barker in London tätig sind. Außer den Entwürfen werden eine Reihe von Bühnenmodellen gezeigt, von E. Stern die Drehbühnenmodelle zu „Heinrich IV.“, die Modelle zur „Ariadne auf Naxos“, von E. Oppler-Legband und E. Sievert verschiedene Modelle. Eine Abteilung veranschaulicht das Marionettentheater an der Hand von Figuren und Skizzen Ivo Puhonnys; daneben ein original-bäurischer Kasperl eines Kehler Puppenspielers. — Vom alten Mannheimer Theater werden Figurinen, Risse und Bühnendekorationen gezeigt. W. F. ST.

WALTER RÖSSNER U. FRL. E. RÖSSNER-BERLIN. GESTICKTES PANNEAU.

RINDERSPACHER-MÜNCHEN. FENSTERSCHMUCK.

INHALTS-VERZEICHNIS.

BAND XXXI

Oktober 1912—März 1913.

TEXT-BEITRÄGE:

	Seite
Jubiläums-Ausstellung Eugen Bracht. Von Prof. Dr. Georg Biermann	3—10
Die Große Berliner Kunst-Ausstellung. Von Rudolf Klein—Berlin	13—20
Quellen des Behagens. Vom Sammeln. Von Kuno Graf Hardenberg—Dresden	24—28
Ramón und Valentin de Zubiaurre—Madrid. Von Wilhelm Michel	31—33
Wem gehört die Stadt. Von Richard Schaukal—Wien	34—39
Adelbert Niemeyers Haus Krawehl. Von Dr. E. W. Bredt—München	44—82
Die Ausstellung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie 1912. Von Franz Planer—Wien	89—93
Die neuen Stuttgarter Hofbühnen	108—109
Münchner Jahres-Ausstellung im Glaspalast. Von Dr. Kuno Mittenzwey-München	115—121
Die Erziehung für das Kunsthandwerk. Von Prof. Dr. A. Pabst—Leipzig	126—128
Der Künstler und seine Welt. Curt Herrmann—Berlin als Maler und Sammler. Von Robert Breuer—Berlin	131—138
Der Impressionismus und die Kultur der Gegenwart. Von Dr. Walter Georgi	141—150
Neue Arbeiten von Charles Tooby. Von Fritz von Ostini—München	153—162
Englische Landhäuser. Von H. Lang-Danoli	163
Vom Schmuck. Von Wilhelm Michel	166—172
Raumkunst auf der Wiener Frühjahrsausstellung des Österr. Museums f. Kunst u. Industrie. Von Fr. Planer—Wien	175—185
Das Problem des Denkmals. Von Prof. Karl Widmer—Karlsruhe	186—191
Das Pathos der Gärten. Von P. Westheim	195—200
Der Edelschmied. Von Robert Breuer	202
Spiele der Nadel. Zu den Arbeiten von Frau Else Wislicenus. Von Robert Breuer	203—205
Maler Hans Brühlmann †—Stuttgart. Von Dr. W. F. Storck—Mannheim	215—218
Sascha Schneider—Florenz. Von Dr. Robert Corwegh—Leipzig	225—244
Ausstellung für Kirchl. Kunst i. Österr. Museum	245—253
Neue Puppen von Lotte Pritzel. Von Georg Hirschfeld—München	254—260
Ein Landhaus von Josef Rings—Offenbach. Von Mela Escherich	263
Ein Geschäftshaus von Hermann Muthesius	265
Else Bürgereits Mädchenkleider	265
Die Hagener Silberschmiede. Von Dr. Kurt Freyer—Halle	270—271
Neue Serapis-Fayencen	272
Bühnenmasken	274—275
Alexander Koch. Ein Gedenkblatt zu seinem 25jährigen Berufs- und Verlagsjubiläum am 27. Dez. 1912. Von W. Michel	284
Hanns Pellar—Darmstadt. Von Dr. Fritz Burger—München	287—295
Kunstpolitische Fragen. Von G. Muschner	296
Majolika-Figuren von Bernhard Hoetger. Von Richard Stiller—Dresden	299—306
Ballett-Skizzen von Léon Bakst—Paris. Von William Ritter—München	309—324
Architekt Albert Gessner—Charlottenburg. Von Dr. Curt Pallmann—Berlin	327—331
Zur Psychologie der Mode. Von Rudolf Klein—Berlin	332—346
Stoffe und Stickereien von Herta Koch. Von Wilhelm Michel	349—356
Die Kunst des alten Ostasiens. Von Robert Breuer—Berlin	357
Werke aus dem Leibl-Kreis. Von Dr. Georg Jac. Wolf—München	363—375
Julius Habicht	376
Bildhauer Georg Kolbe—Berlin. Von Dr. Ewald Bender—Leipzig	379—385
Zum Denkmals-Problem. Von Kuno Graf Hardenberg—Dresden	385—388
Zu den Arbeiten von Emanuel Josef Margold. Von Arthur Roeßler—Wien	391—392
Kunst und Kunstwissenschaft. Von Dr. Emil Utitz—Rostock	397—435
Das Reich der Zeichnung. Von Robert Breuer—Berlin	443—454

Seite

Zwischen Gotik und Rokoko. Von Robert Breuer—Berlin . . . . . 459—462
Ludwig Kainer—München. Von Hermann Esswein—München . . . . . 463—465
Berliner Opernhaus. Von R. Breuer—Berlin 464—466
Alte Städte und moderne Architekten. Von Dr. Franz Servaes—Wien . . . 469—480
Die Seele des Holzes. Von Robert Breuer 483—498
Zu den Glasmalereien von Ernst Rinderspacher. Von Dr. Kuno Mittenzwey-München 507
Die Königl. Bayrischen Fachschulen. Von Dr. E. W. Bredt—München . . . . 511—519

ABBILDUNGEN
(SACHLICH ZUSAMMENGESTELLT):

Altäre S. 246—247, 249; Ankleidezimmer S. 79, 404, 490—491; Architektur S. 42—47, 86, 108—109, 163—166, 263—264, 326—329, 338, 392—395, 434, 468—480; Ausstellungsgebäude und -Räume S. 92, 95, 174—198; Badezimmer S. 83; Beleuchtungskörper S. 69, 409, 413; Bibliotheken S. 56—57, 167; Blumen-Behälter, -Vasen, -Kübel S. 94, 100—101, 198, 200, 517; Bucheinbände und Buchschmuck S. 206, 432—433; Büfetts und Anrichten S. 149, 183, 502—503; Damenzimmer S. 59, 78, 186—187, 340, 397, 405, 482—484; Edelmetallarbeiten S. 96—98, 201—202, 212, 250—251, 270—271, 276—277, 416—419; Empfangsräume S. 174, 177; Erker- und Fensteranlagen S. 70, 147; Fremdenzimmer S. 506; Garderoben S. 48—49; Garten-Anlagen und -Architektur S. 261, 330—332, 360, 468—469; Garten- und Teehäuschen, Lauben S. 195—198, 332—333, 468—473; Gartenmöbel S. 199; Gartensaal S. 180, 192; Gartenschmuck S. 194, 261, 330—331; Gemälde S. 2—40, 66, 114—143, 152—161, 214—237, 286—295, 310—311, 320—321 362—376, 445, 447; Gläser und Pokale S. 101, 212, 251, 520—521; Glasmalereien, Kunstverglasungen, Mosaiken S. 248, 414—415, 507—509, 532; Glaswaren S. 101, 520—522; Graphik S. 444, 446, 448—449, 452—456; Hallen und Dielen S. 50—54, 169—170, 172, 190—191, 396, 500; Herren- und Arbeitszimmer S. 56—57, 60—61, 167, 335, 337, 341, 403—404, 495—498; Holzschnitte S. 456; Holzschnitzereien S. 245, 510, 518, 523—524, 526; Kaffeewärmer S. 106—107, 206; Kamine und Öfen S. 50, 61 167—172, 187, 191, 193, 519; Kasetten und Dosen S. 97—98, 104—105, 203, 276—277, 416, 517, 521, 523, 526; Keramik S. 193, 512, 516—517, 519; Keramik, figürliche S. 89—95, 272—273, 298—305, 511—515; Kinderzimmer S. 80—81; Kirchliche Kunst S. 245—253, 271, 510, 518; Kissen und Decken S. 106—107, 207, 354—357, 424—425, 427; Kleider, Kostüme und Garnierungen S. 102—103, 110—111, 426—427, 436—437, 528—529; Körbchen S. 104, 525; Küchen und Wirtschaftsräume S. 84—85; Landhäuser und Villen S. 42—86, 163—172, 263—264, 326—334, 474—480; Lederwaren S. 99; Lithographien S. 446, 453, 455: Malerei, dekorative S. 66, 69, 92, 95 179, 216—217, 287, 289, 310—311, 507—509; Masken S. 274—275; Metallarbeiten S. 69, 200, 253, 527; Musikzimmer S. 62—68, 492—495; Papierwaren S. 104—105; Plastik S. 88—95, 194, 224, 236, 238—245, 249, 253, 272—273, 298—306, 378—388, 442, 458—462, 510, 511—515, 518, 523; Porzellan-Service, -Vasen, -Dosen S. 100—101, 428—431, 516—517; Puppen (für die Vitrine) S. 112, 254—260, Puppen (Spielzeug) S. 278—283; Radierungen S. 444, 448—449, 450, 452, 455; Rohrmöbel S. 208—209; Schlafzimmer S. 266, 336, 342—346, 405, 503—505; Schmucksachen S. 201—202, 271, 276—277, 416—419, 435; Schmiedeeisen S. 527; Schränke S. 148, 407, 410, 504—505, 524; Schreibzeuge S. 98, 100; Service S. 97, 100, 270, 428—431, 516; Sitzmöbel S. 185, 189; Speisezimmer S. 70—74, 145—149, 182—185, 188—189, 339, 390, 398—399, 402, 486—489, 501—503; Spielsaal S. 411; Spielsachen 278—283; Stickereien S. 106—107, 181, 203—207, 252, 269, 354—357, 408, 427, 530; Stoffe, gewebte und bedruckte S. 102, 348—353, 420—425; Tafelgeräte und Tafelschmuck S. 96—98, 100—101, 270, 272—273, 428—431, 516, 520—522; Täschchen S. 99, 204—205; Teezimmer S. 196—197, 333, 470—471; Theater-Dekorationen, -Szenerien S. 320, 321, 464—465; Theater-Figurinen und -Kostüme S. 308, 312—319, 322—324, 358—359; Tischlampen (elektr.) S. 208—209, 210; Treppenhäuser S. 55, 76; Veranden, Wintergärten S. 75, 501; Vestibüle, Fluren S. 48—49, 55, 76—77, 407; Wohnzimmer und Wohndielen S. 144, 169—172, 190—191, 265, 267, 334, 336, 339, 485, 495; Zeichnungen S. 15, 27, 114, 308—309, 312—319, 322—324, 358—359, 375, 443, 446—447, 450, 453—454, 456, 463—466.

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN:

Seite

Berlin 8. 357. 436. 438. 464. 522
Crefeld 212
Darmstadt 438. 439
Leipzig 437
Mannheim 109. 524
München 210
Neuenburg 278
Wien 359
Wiesbaden 209
Zürich 360
Die neuen Stuttgarter Hofbühnen 108
Knabenhandarbeit 207
Modeblätter 211
Gartenkunst 212
Neue Berliner Bauten 278
Hessisches Spielzeug 283
Die Kunst des alten Ostasiens 357
Aus den Berliner Kunstsalons 436

NAMEN-VERZEICHNIS.

	Seite
Alber, M.	252
Alt, Theodor	365
Ammann, Gustav—Zürich	360
Bakst, Léon—Paris	308—324
Barlach, E.—Güstrow	453
Barwig, Prof. Franz—Wien	245
Bau- u. Kunsthandwerkerschule-Bozen	253
Béchoff, David & Co.—Paris	436—437
Beckmann, M.—Berlin	455
Bender, Dr. Ewald—Leipzig	379—385. 437—438
Bergmann, Prof. Julius—Karlsruhe	127
Biermann, Prof. Dr. Georg—Darmstadt	3—10
Bischoff-Culm, Ernst—Berlin	446
Böck, J.—Wien	100. 101. 428—431
Bohnenberger, Theodor—München	21. 125
Bolek, Arch. Hans—Wien	96. 98
Bonnard, Pierre—Paris	132
Bracht, Prof. Eugen—Dresden	3—10
Bräuer, Arch. Carl—Wien	250
Bredt, Dr. E. W.—München	44—82
Breuer, Rob. Berlin	131—138. 202—205. 436 437. 357 443—454. 459—462. 465—466. 483—498
Brick, Yvonne—Wien	103
Brühlmann†, Maler Hans—Stuttgart	214—222
Burger, Dr. Fritz—München	287—295
Bürgereit, Else—Düsseldorf	268
Christophe, Franz—Berlin	450
Corinth, Lovis—Berlin	454
Corwegh, Dr. Robert—Leipzig	225—244
Croß, H. E.—Le Lavandon	131
Daumier, Honoré	445
Denis, Maurice—Paris	130
Deutsche Werkstätten—München	50. 51. 68—79
Egger-Lienz, Albin—Weimar	121
Engel, Prof. Otto H.—Berlin	20. 27
Engelmann, Rich.—Berlin	460
Erler, Prof. Fritz—München	2
Escherich, Mela—Wiesbaden	263
Esswein, Hermann—München	463—465
Eysen, Louis	376
Fachschule für Glasindustrie in Zwiesel	520—522
Fachschule für Holzschnitzerei in Zwiesel	526
Fachschule für Korbflechterei in Lichtenfels	525
Fachschule für Porzellan-Industrie—Selb	511. 513—517
Fischer, Otto—Dresden	449
Fochler, Fr.—Wien	100
Forstner, Leopold—Wien	246. 248. 251
Frank, Dr. Joseph—Wien	190. 191
Frenzel, Prof. Oscar—Berlin	17
Freyer, Dr. Kurt—Halle	270—271
Froebels Erben, Otto—Zürich	360
Gauguin, Paul	134
Georgi, Dr. Walter—Berlin	141—150. 438
Geßner, Arch. Albert—Charlottenburg	326—346
Gogh, Vincent van	135. 139
Göhler, Prof. Hermann—Karlsruhe	13
Grässel, Prof. Franz—Emmering	127
Greve-Lindau, Georg—Weimar	115
Großmann, Rudolf—Berlin	447. 455
Halden, Franz—Wien	251
Haller, H.—Paris	461
Halsey, Arch. Ricardo—London	167
Hambüchen, W.—Düsseldorf	30
Handwerker-Fachschule in Augsburg	527
Hardenberg, Graf Kuno—Dresden	24—28. 385—388
Häusler, Arch. Ph.—Wien	99
Heigl, Guido—Wien	104
Heinemann, Willi—Berlin	208—209
Heinersdorff, Gottfried—Berlin	414—415
Hellwag, Prof. Rudolf—Karlsruhe	123
Herrmann, Kurt—Berlin	137—138. 141—143
Hirschfeld, Georg—München	254—260
Hoetger, Prof. Bernhard—Darmstadt	298—306
Hoffmann, Prof. Joseph—Wien	100—101. 182—185
Hofmann, Ludwig von—Weimar	117
Holub, Arch. Adolf O.—Wien	188. 189. 247
Holzschnitzschule in Bischofsheim v. d. Rhön	523
Horder, Morley	163, 171
Hübner, Ulrich—Lübeck	443
Johnova, Helene—Wien	90
Kainer, Ludwig—München	463—466
Kampf, Prof. Arthur—Charlottenburg	15
Karger, R.—Wien	97
Kautzsch, Dr. Paul—Berlin	357—359
Keramische Fachschule in Landshut	512. 519
Keram. Werkgenossenschaft—Wien	89. 90. 93
Klaus, Arch. Karl—Wien	272—273
Klein, Rudolf—Berlin	13—20. 332—346
Knirr, Heinrich—München	18
Koch, Herta—Darmstadt	348—357
Koenig, M. Albert—München	118
Kolbe, Bildhauer Georg—Berlin	378—388
Kreisbauschule zu Kaiserslautern	524
Krikawa, Bildhauer Karl—Wien	194
Krüger, G.—Berlin	210—211
Kruse, Käthe—Berlin	280—281
Lang-Danoli, Hugo—Darmstadt	163
Larsson, Karl—Sundborn	30
Lauweriks, J. L. M.—Hagen	270—271
Lefler, Prof. Heinrich—Wien	358—359

Seite

Lehmbruck, Wilhelm—Paris 442. 458
Lehr- u. Versuchsanstalt f. Korbflechterei-Wien 104
Leibl, Wilhelm 362. 364. 370. 372. 374—376
Lichtblau, Arch. Ernst—Wien . . 96—97. 195—198
Liebermann, Prof. E.—München 128. 452
Littmann, Prof. Max—München . . . . 108—109
Lobmeyr, J. & L.—Wien 101
Löffler, Prof. Berthold—Wien . . . . 92. 94—95
Löffler, Melitta—Wien . . . . . 106—107
Lörcher, Alfred—Stuttgart 459
Lucas, Arch. Geoffrey 172
Luksch, Prof. Rich.—Hamburg . . . . . 274—275
Maennchen, Prof. Albert—Berlin 12
Margold, Arch. E. J.—Darmstadt . . . . 390—435
Margold, Ella—Darmstadt . . . . 408. 426—427
Marx & Kleinberger—Frankfurt a. M. . . 420—425
Mauder, Bruno—Zwiesel . . . . . 520—522
Mayer, Emma—Hamburg 207
Meid, Hans—Berlin 444. 456
Melchers, Gari—Weimar 19
Michel, Wilhelm 31—33. 166—172. 284. 349—356
Mittenzwey, Dr. Kuno—München . . . 115—121
Muhrmann, Ludwig—Dresden 25
Müller, Theophil—Dresden . . . . . 265—267
Müller-Wischin, Anton—München 116
Muschner, Georg—München 296
Neuwirth, Rosa—Wien 89
Niemeyer, Prof. A.—München . . . . . 42—86
Oerley, Arch. Robert—Wien 180
Ostini, Fritz von—München . . . . . 153—162
Pabst, Prof. Dr. A.—Leipzig . . . . . 126—128
Pallmann, Dr. Curt—Berlin . . . . . 327—331
Pellar, Hanns—Darmstadt . . . . . 286—295
Pechstein, Max—Berlin 448
Pfuhle, Prof. F. H.—Danzig 24
Philippi, Peter—Rothenburg 125
Planer, Franz—Wien 89—93. 175—185. 359—360
Plontke, Paul—Dresden . . . . . 28—29
Poiret, Paul—Paris . . . . . 110—111
Powolny, Prof. Michael—Wien 92. 94
Pritzel, Lotte—München . . . . . 112. 254—260
Prutscher, Prof. O.—Wien . . . . . 186—187
Rappaport, Gusti—Wien 269
Riegel, Prof. Ernst—Darmstadt . . . 212
Rinderspacher, Ernst—München . . 507—509. 532
Rings, Arch. Josef—Offenbach . . . . 263—264
Ritter, William—München . . . . . 309—324
Roeßler, Arthur—Wien . . . . . 391—392
Rößner, Walter u. Frl. E.—Berlin . . . 529
Roth, Emmy—Berlin . . . . . 276—277
Rysselberghe, Theo van—Paris 132
Saltzmann, Prof. Carl—Neubabelsberg . . 119
Samassa, Max—Laibach 250
Schaukal, Dr. Rich.—Wien . . . . . 34—39
Scheurich, Paul—Berlin 453
Schildknecht, Prof. Georg—München . . . 120

Seite

Schinnerer, Adolf—Deisenhofen 446
Schlopsnies, Albert—Giengen . . . . . 278—279
Schnackenberg, Walter—München 114
Schneider, Prof. Sascha—Florenz . . . . 224—244
Schnitzschule—Oberammergau . . . 510. 518. 523
Schuch, Karl 363. 367
Schuster-Woldan, G.—München 122
Schwetz-Lehmann, Ida—Wien 93
Seidl, Prof. Emanuel von—München . 261. 468—480
Servaes, Dr.—Wien . . . . . 469—480
Sitte, Olga—Wien 91
Smith, M. Maberley—London 196
Sommerhuber, Rudolf—Steyr 193
Soulek, J.—Wien . . . . . 182—185
Stadler, Bernard, Werkstätten—Paderborn . 482—506
Steiff, Marg. G. m. b. H.—Giengen . . . 278—279
Stern, Max—Düsseldorf 126
Stiller, Richard—Dresden . . . . . 299—306
Storck, Dr. W. F.—Mannheim . 109—112. 215—218
Strnad, Prof. Dr. Oskar—Wien 192
Sutter, Prof. Conrad—Breuberg i. O. . . 282—283
Thiele, Otto—Berlin 16
Thiéle, Ivan—Paris 23
Thoma, Prof. Hans—Karlsruhe 373
Toepper, Hans—München 26
Tooby, Charles—München . . . . . 152—161
Tonwerke Kandern . . . . . 299—305
Trübner, Prof. Wilhelm—Karlsruhe . 366. 370. 371
Ungerer, Alfons—Berlin . . . . . 201—202
Unsworth, Arch. W. F. . . . . 164—165
Utitz, Dr. Emil—Rostock . . . . . 397—435
Valtat—Paris 133
Velde, Prof. Henry van de—Weimar . . 144—149
Vereinigte Westd. Werkstätten—Düsseldorf 268
Voysey, Arch. C. F. A.—London . . . 166. 170
Vuillard, E.—Paris 136
Walser, Karl—Berlin 447
Werkhaus—Charlottenburg . . . . . 333—346
Westheim, Paul—Berlin . . . . . 195—200
Widmer, Prof. Karl—Karlsruhe . . . . 186—191
Wiener Kunstkeramische Werkstätten . . 100
Wiener Produktivgenossenschaft der Absolventinnen der Kunststickereischule—Wien 252
Wiener Serapis-Fayence—Wien . . . . 272—273
Wiener Werkstätte—Wien 102. 200
Wimmer, Arch. E. J.—Wien . . . 102. 181. 200
Wislicenus, Else—Breslau . . . . . 203—206
Witzmann, Prof. Carl—Wien . . . 98. 174—178
Wolf, Dr. Georg Jacob—München . . . 363—375
Wyand, A. G. 163. 171
Zähringer, Karl F.—Baden B. 456
Zita, Bildhauer Heinrich—Wien 249
Zotti, Arch. Josef—Wien . . . . 198—199. 251
Zubiaurre, Ramón de . . . 32. 35. 37—38. 39—40
Zubiaurre, Valentin de 31. 33. 34. 40
Zutt, Rich. Adolf—Mariabrunn 88

N
3
D4
Bd.31

Deutsche Kunst und Dekoration

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY